











ENGLISCHE STUDIEN.

33. BAND.



ENGLISCHE STUDIEN.

Organ für englische philologie

unter mitberücksichtigung des englischen unterrichts auf höheren schulen.

Gegründet von Eugen Kölbing.

Herausgegeben

von

JOHANNES HOOPS,

professor der englischen philologie an der universität Heidelberg.

33. band.



Leipzig.

O. R. REISLAND.

Karlstrasse 20.

1904.

Pierersche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg

INHALT DES 33. BANDES.

ABHANDLUNGEN.

BESPRECHUNGEN.

Sprache.

Literatur.

MISCELLEN.

VERZEICHNIS DER MITARBEITER.

THE LAY-FOLKS' MASS-BOOK FROM MS. Gg V 31, CAMBRIDGE UNIVERSITY LIBRARY.

I.
The Manuscript.

The following version of the so-called *Lay-Folks' Mass-Book*[1]) is prefixed to the North-English Homily Collection contained in MS. Gg V 31 and is written in the same hand as the longer work. It runs from fol. 1 (a) part way through fol. 5 (b). The MS. has been fully described by Horstmann, *Altenglische legenden, neue folge*, 1882, p. LXV, who refers, however to the Mass-Book only as ein »gedicht über die messe«. The description by Simmons in his edition of the poem, p. LXIX, is very general in character and very brief. A summary description is also to be found in my own study, *The North-English Homily Collection*, 1902, p. 6.

As to the date of the MS., there has been considerable difference of opinion. Simmons ascribes it, apparently with some hesitation, to "the earlier part of the sixteenth century" (p. LXIX). Horstmann, who describes it directly after MS. Ashmole 42, says (p. LXV) that it is »ungefähr gleichzeitig mit dem vorigen MS.«, with which opinion I am in agreement. As I have already shown[2]), however, he considerably antedates MS. Ashmole 42, which he places in the second quarter of the fourteenth century, whereas the hand shows it to be rather of the early fifteenth. So, then, MS. Camb. Gg V 31 must be accounted as approximately a century older

[1]) *The Lay-Folks' Mass-Book or The Manner of Hearing Mass*, ed. Thomas Frederick Simmons, EETS. LXXI (1879).

[2]) *North-Engl. Hom. Coll.* p. 6.

than Simmons thought it to be and somewhat more than fifty years younger than Horstmann's estimate would indicate.

Though perhaps no apology is necessary for printing an unpublished text of so interesting a work as this treatise on the mass, particularly a version which represents the northern dialect of the probable original translation better even than the unrevised form (Simmons' text B), yet there is even more need of this since the few variants from the Camb. MS. given as foot-notes in the EETS. edition are not accurate. It is only fair to say that Canon Simmons, from the antiquarian and ecclesiastical point of view so admirable an editor, may not himself have seen the MS. from which he quotes. For convenience of reference and for justification, if there be need of any, I here give a list of the variants printed by Simmons. The numbers of the verses refer to the text as printed below.

Page 4, vv. 17, 18, In bukes fynd I of ane, Sayne Jerome was hys name; p. 7, vv. 33, 34, When *th*e prest revest mess by-gynnys | and mekes hym to god for hys synnes; p. 16, v. 87, I wat *th*ar-off na noy*e* bede; p. 22, v. 107, pray; p. 23, v. 112, wylled; p. 25, vv. 128—131, *Th*e haly gast in *th*e lyght And send hys g*ra*ce vnto *th*e ryght. Rewle *th*i hert and *th*i spekyn To goddes wy*r*scype an louynge; p. 29, v. 149, And pray alswa for ilk a man; p. 30, v. 154, Loverd God; p. 31, v. 165, Haly I have of *th*i gyfyng; p. 32, v. 172, thes gud; p. 32, v. 180, pape, bischopes & clerkes; p. 33, v. 182, *th*e qwene — *ins.*; p. 33, v. 184, in; p. 34, v. 186, & well lyfand; p. 34, v. 187, tenundes; p. 34, v. 188, Ald men, childer, and women; p. 34, v. 197, *disheryd]* om.; p. 35, v. 199, To *th*i wyrscepe and *th*ine hono*ur*; p. 36, v. 205, unto *th*air ende; p. 36, v. 208, wedirs; p. 37, vv. 216, 217, *Th*an es tyme ner*e* *th*e sakering A litill bell me*n* use to rynge; p. 38, v. 221, Knele downe & hald up bath handys; p. 38, v. 226, Sundyr*er* me*n* p*ra*yers se*rer*; p. 39, v. 228, Swylk; p. 40, vv. 230, 231, I set here ane *tha*t may be sayd If *th*u of ane and be vnpurwayde; p. 40, v. 233, chaunce; p. 42, vv. 239, 240, He wyll sprede his armes o-brade Se*th*en dresse *th*ai*m* in *th*aier friste stede; p. 43, vv. 246, 247, Graunt vs lord for our*e* p*ra*yer*es* *Tha*t cristen saules *tha*t passed es; p. 43, v. 251, neuen serly; p. 45, vv. 266—269, *th*an *th*e prest furt ryght Says p*er* o*mn*ia al on heght We will saye w*ith* heghe steuen Pat*er* nost*er* gude to neuen; p. 46, v. 272, And se*th*en *th*u say it p*ri*uely;

p. 47, v. 277, lese; p. 53, vv. 314, 315, þe thirde luf es *with*-outene To ilk a neghbur me a-butene; p. 54 vv. 334—336, And swylk lufe o-mang vs be | þat we be wel lufed of þe | þat by þis haly sacrament; p. 55, v. 343, say; p. 57, v. 351, or *requiescant in pace*; p. 58, v. 355, ga *thi* way.

A comparison between this list and the text here printed will show numerous discrepancies.

II.

Relation to Other Versions.

Six MSS. of the *Lay-Folks' Mass-Book* were noticed by the editor of the EETS. edition. Four of these were printed by him. A fifth text had already appeared in a miscellaneous volume[1]) edited by W. B. D. D. Turnbull, p. 147. The sixth is that here presented.

Though Simmons by means of liturgical changes was able to establish the general relations of the MSS., he made no attempt to work out their filiation in detail. It has, therefore, seemed advisable to study the relation of our text to the other versions. I regret that I have been unable to collate the printed texts with the MSS., though it is excessively improbable that any slight inaccuracies in the editions could affect the results here obtained. A study of the language and original form of the Mass-Book is to be desired, but can scarcely be undertaken with security till all the texts have again been collated with the MSS.

Following Simmons, I indicate the MSS. by the letters A, B, C, D, E, and F.

A = MS. Jac. V 7, 27, Advocates Library, Edinburgh; fragment of 130 lines; XV. cent.; printed by Turnbull, pp. 147—151.

B = MS. Royal 17 B. XVII, British Museum; unrevised form; about 1375.

C = MS. 155, Library of Corpus Christi College, Oxford; second quarter of XV. cent.; written for the Abbey of Rievaulx.

D = MS. Gg V 31, University Library, Cambridge; early XV. cent.

[1]) *The Visions of Tundale together with Metrical Moralizations and other fragments of early poetry hitherto unedited*, Edin. 1843.

E = MS. 84 (2), Library of Gonville and Caius College, Cambridge; early XV. cent.

F = MS. in possession of Mr. Henry Yates Thompson of Thingwall, Liverpool; middle of XV. cent.

In the first instance we find that no one MS. could have been the source of any other. This is shown by the number of places where each text differs in its readings from every other.

1. Where A is alone[1]): (2) that is; (3) olde bokys; (5) so mony a; (6) That; (8) Af os tho olde bokis; (9) vertu of tho; (13) And tho vertu and tho pardon; (17) of a man; (18) That; (19) in relygius; (20) And; (22) And at mas; (25) this; (28) take; (30) hit is; (31) fyrst; (33) begyn; (34) syn; (35) ye; (39) tho halowys; (Between 39 and 40) *line inserted;* (40) my fader; (42) *omitted;* (43) in dede in; (45) full worthy; (49 and 50) *reversed:* (50) of hus haue mercy; (52) And; (53) To gyff; (63) saue *omitted;* (69) to hym; (73) that is sowle; (77) to them; (81) his socor he; (85) his pystyll; (86) ye hym; (87) it *omitted;* (88) ther is non; (89) And thou; (90) thou reyherse ey; (92) loke thou; (94) And a; (100) Joy and blys; (101) and tho crede; (107) ne as hit; (111) þai *omitted;* (112) And *omitted;* (113) send; (120) thi gud grace; (122) thou sende; (124) kyste and storne; (127) we toke; (128) in tho masse boke; (129) that is on hyght; (130) Sende hus grace to leue ryght.

2. Where B is alone: (2) world is; (6) might; (16) þis; (27) saies he; (44) & werk; (45) worth to blame; (47) þe *omitted;* (55) þi crede þus; (123) Til after; (124) hym *omitted;* (173) Of godes; (181) pape *omitted;* (219) þe *omitted;* (267) alkyns; (285) þo *omitted;* (294) þo lord; (300) þi *omitted;* (327) bothe fer; (334) on selue; (342) þis *for* þi.

3. Where C is alone: (1) þe *inserted;* (11) þe *omitted;* (17) writen; (25) telles how; (26) *entire;* (30) than is; (31) If þou . . . kan knawe it; (32) Inglische þou drawe; (46) the, marye: (47) And thy; (48) haly; (51) grete mede; (55) þere; (56) fast þereon; (62) Of þere synnes þat þay be clere; (65) wille; (66) wild spirite; (69) to þe; (71) to þe; (73) *entire except* hele; (74) in allekyns; (76) and; (77) þaim *omitted;* (78) all *omitted;* (82) alle to þy; (83) ought *omitted;* (86) þere-to; (88) *entire;*

[1]) Throughout I have used the numbering of C as printed by Simmons.

(91) salle; (97) In *omitted;* (99) Goddes wordes be; (100) be *omitted:* (101) ay whil; (111) þere thay offerd þe; (122) nedes; (125) þat; (130) his *omitted;* (138) þis; (141) hethen *omitted;* (146) with; (148) bot *inserted;* (150) also euere; (155) Oure lorde; (156) and my degre; (166) I *omitted;* (178) do þat me salle; (179) aye forto; (180) of state; (183) qwene *omitted;* (185) and alle; (188) sugettes; (189) *line only here;* (190) *entire;* (192) men *omitted;* (201) hym *for* þi; (203) clene; (209) oure *omitted;* (212) frute; (215) oure laste ende; (219) the tyme; (220) men is; (224) bath *omitted;* (227) take; (228) the likes ... make; (229) Many; (230) man prayes; (233) þat *omitted;* (234) of ane *omitted;* (246) prayere *omitted,* as þou wille take; (248) here in; (250) men; (254) sekirly; (255) messe *omitted;* (260) vnto; (266) thame of þere; (267) and fra; (282) owte of charite be; (283) on god; (285) Wharfore; (292) to *omitted;* (294) luf *omitted:* (296) me lowe; (297) Be; (306) alle *omitted;* (309) þe *omitted;* (310) þe *for* my *twice;* (311) þere; (312) of ane *omitted;* (313) ayther be; (318) thy neghbur the; (319) þou ses; (321) make *omitted;* (322) Mikelle to; (326) to *omitted;* (329) herte; (334) this; (Between 336 and 337) *two lines omitted;* (337) *entire except rhyme;* (338) here *omitted;* (339) be vertue; (341) all *omitted twice;* (342) þat wee may come vnto; (351) *entire except rhyme;* (355) þat; (356) lyve to paye; (360) hym; (362) And alswa of; (364) pray hym; (367) *entire;* (368) endyd.

4. Where D is alone: (2) al *omitted;* (6) of þt; (8) þas bukes; (11) by fyft partie; (12) ȝa; (17) bukes; (21) sayd; (23) seet; (25) nowe here; (35) Say wit him þi *as against* C *and* F; (46) pray to; (47) And to all halowes; (49) þu; (56) fast pray one; (59) þi gret; (63) scifte; (69) haly; (72) þe halowes; (73) it *omitted;* (74) *omitted;* (75) to *omitted;* (83) Vnto; (87) þt; (88) *entire;* (89) nowþer; (93) And þe; (95) thus *omitted;* (98) *omitted;* (101) & syng; (107) As here is wryten þou say; (108) pray; (111) And offred encense; (113) wel *omitted;* (118) awyn; (121) vs þu; (122) þu vs; (125) styff; (132) his *omitted;* (137) þe mese; (139) And *omitted;* (142) ay *omitted;* (144) Sone begyne preface; (166) I haue; (170) Many synnes; (175) gyf; (176) sal *omitted;* (187) well lyfand; (197) In *omitted;* (199) disheryd *omitted;* (202) þat all þat; (208) in mani; (219) of *omitted;* (222) swete plesense; (224) Knele doune and, þi *omitted;* (227) luk þt þou; (229) prayers; (231) Swylk; (235) If þou;

(246) sould; (250) es; (254) þat sall now here; (256) awyn; (260) till; (262) helpe; (264) þu graunt grace; (271) We; (272) to neuen; (277) þus hyght; (283) þu craue; (284) alway may; (285) þare *omitted;* (291) kyns *omitted;* (292) charite; (294) gode; (297) in þe ilk; (300) euermore; (304) saue; (307) prime; (308) houſe; (314) þene; (316) myght; (317) doute *omitted;* (318) luf *omitted;* (319) And at; (320) I *omitted;* (321) may *omitted;* (322) saule; (323) luf *omitted;* (326) *entire;* (334) on *omitted;* (338) we se here present; (339) þis uertue; (342) thurght; (351) *omitted;* Between 352 and 353 *line inserted;* (356) ga; (357, 358) *reversed;* (361) all.

5. Where E is alone: (2) hit; (3) þe *omitted;* (4) tyme men; (7) þaf; (8) But after as þis; (12) hore *omitted;* (14) hañ; (20) tellus; (21) þat þou schalt; (22) þat þou *omitted;* (24) hely; (26) þo; (29) he preyus; (30) preying; (31) Wheñ he . . . me kneu hyt; (32) In to englys he turneth; (38) mary mayd; (41) þat *omitted;* (47) And all þe; (48) here in; (54) all my; (56) þou *omitted;* (57) Anoñ so; (58) þis *omitted;* (59) Lord; (60) Let hym begynne þo offesse of þe messe; (62) gud and; (64) all; (66) nye; (67) þe; (69) goddus; (77) God grawnt; (80) passe and; (100) Ay ioy and luf; (105) Offur wheþur; (107) And whyl; (108) next *omitted;* (112) of heñ þere; (113) þi wyl; (115) þe offeryng; (120) Owre lord, of for-gyfnes; (123) þen aftur þe; (124) To þo awter & syt; (129) into; (136) here now arun; (137) to *omitted;* (139, 140) *omitted;* (147) *entire;* (150) pray *omitted;* (151) Of state & of; (163) al of; (164) sere; (165) lykynge; (166) gouernynge; (170) grylle; (172) vs; (173) þis godnes; (177) to; (178) schuld me; (179) vs; (180) And þinke; (182) alle *omitted;* (187) and *omitted;* (188) seruandus and tenandus; (195) lyfe and in holy; (196) heuy; (199) dysesud; (200) heñ all; (201) ffor; (203) lelly beñ þe to; (206) hem *omitted;* (208) In þis worde; (209) hyt gud; (210) þo word is; (211) hit gud & sencybuall; (215) *entire;* (219) nere *omitted;* (227) schal þou; (228) to þe þu; (229) Dyuerse; (232) aue & crede; (233) may *omitted;* (234) any; (235) hit for þo; (236) tell hit; (245) cristen *omitted;* (254) prey fore; (256) to al kynnus; (258) sowlus & oþur sowlus; (260) to vs haue; (261) hom all þat byn; (262) to hoñ; (266) Vnloke; (268) lastyng; (271) þer he wyl pray; (277) aft; (281) In þo laste pes; (284) charite þou; (288) synnus of þo; (292) þat þo;

(294) so wortely; (295) prey god of his; (296) to luf þe; (297) to sette owur ilke a; (299, 300) *omitted;* (306) To eschew þo; (311) make þen̄; (312) of *omitted;* (313) be of on̄; (315) body newur; (316) I may newur; (318) all; (319) for *omitted;* (320) furste of pes; (323) redely; (324) And my tylmen̄ nomly; (325) & *inserted;* (331) godus; (334) Grawnte tyl oþur ben̄ þat; (337) And; (339) þo messe; (340) þat we may; (341) gylte, of; (351) when *and* say *omitted;* (354) ʒit a; (356) wynde; (357) in all owre; (359) *omitted;* (360) And *omitted;* (362) now *omitted;* (363) now be; (365) I here.

6. Where F is alone: *First 38 lines entirely different, replacing first 32 of C and being rubrics and text of prayer while priest is vesting before altar;* (34) marketh; (36) ellys *omitted;* (39) his halwes dere; (42) *placed after 39,* of diuerse manere; (43) and *omitted;* (45) I am to; (47) And alle halwes specialy; (48) *after 45, entire except rhyme;* (49) to *omitted;* (51) *entire;* (52) me wreche that synful is; (54) *after 49, entire;* (56) folweth sone; (57, 58) *omitted;* (59—82) *serve as 15—38, prayer during vesting;* (59) Now lord god; (61) Thou graunte to alle; (62) That in concience thei may be clere; (63) thu saue; (64) gret; (66) spirit; (67) To; (69) princypaly; (70) ert and; (72) thyne seyntes; (73) *entire;* (74) *entire;* (75) to *omitted;* (76) any frend; (77) And, lorde; (80) that beth; (81, 82) *reversed;* (83, 84) *reversed;* (85) orison; (87) the bok; (88) *entire*; (91) the decon or þe; (92) wel gode; (93) And at; (99) Wel-come, lord, thi; (100) As, ihesu, lowynge; (101) whiles he seyth; (102) nei; (105) or lete; (109) was borne; (111) mirre and encense; (112) not here presense; (113) blessede hem alle; (114) Aȝen thei wente; (115) lorde; (116) here; (117) take ham; (118) alle; (119) be fro vs; (120) desire; (122) thu vs sende; (124) To; (125) gode; (126) Al men; (134) solempne this; (143) sone; (144) Swythe; (146) afterward; (147, 148) *omitted;* (150) eche; (158) of mi godnesse that; (161) sent; (162) lent; (163) kept me; (165) helthe; (170) diuers bothe foule; (171) And ȝut art thu; (172) ay *inserted;* (173) thes godys; (175) And; (176) the whiles; (177) Thu graunt; (180) Swet lorde; (182) bysi; (184) in wile of gode; (186) here pepil; (187) sibbe and; (188) vs seruynge; (192) poure and smale; (193) bi tale; (196) wikete; (197) in *omitted;* (199) exiled this lond, thow; (201) and to; (203)

vn-to; (204) Thu kepe; (205) schame; (206) *entire;* (207) laste; (209) Be gode; (210) grete that ben; (211) ham; (214) swete god *inserted;* (215) in *omitted,* and laste ende; (220) he wol to vs; (222) awen *omitted:* (223) of alle; (224) Therefore *inserted,* bath *omitted:* (227) there thanne; (229) *entire;* (230) In here best manerys; (231) For praieris scholde be thanne; (234) of oyn thu; (235, 236) *reversed;* (236) hit chaunge; (Between 240 and 241) *two lines and two Latin prayers inserted;* (246) I rede thu take; (247) Gode lord; (248) Thu; (249) this; (250) passeth the aiere; (252) eche of hem; (253) *entire:* (254) dyuersli; (256) *entire;* (258) *entire*; (259) do; (260) to vs haw ido; (261) tho, þat . . . haue payne; (262) Lord: (263) And; (264) Swet lord thu graunt thi mercy; (267, 268) *entire;* (269, 270) *omitted;* (271) Thanne the prest seith; (276) *entire;* (277) wol somwhat; (280) And; (281) Bot in that pes; (283) Therefore of god I rede; (284) of hym may; (285) Therfore þe prest whanne; (289) thu haue; (291) Sut . . . manere of; (292) nedlynges *omitted;* (295) pray god ful of; (296) To make me loue; (297) þe, lord; (298) þe *omitted:* (300) That . . . at thyn; (303) redi; (305) And . . . al to: (307) a *omitted;* (309) loue *omitted:* (314) lord whit alle entent; (315) to do; (316) by any way may; (318) cristen man; (319) neuere ces; (322) to loue; (324) *entire;* (325) and subiectes; (326) *entire:* (327) To; (331) wel-fare; (332) Haw cherite; (333) Right; (334) I pray the graunt to othere þe; (336) *entire;* (337, 338) *entire;* (339) That therwe; (340) *entire except rhyme*; (342) thorw, þi *omitted;* (351) *entire except rhyme;* (353) do; (354) also; (355) And aftir for sothe; (356) go hom: (358) And; (360) I thanke my lord as hertly; (361) him hertli of his kyndenesse; (362) holi messe; (363) now; (364) my swete lord; (365) here *omitted;* (367) *entire;* (368) *entire;* (369, 370) *entire latter part of each.*

A, C, D, and F form a group by themselves, having the following considerable list of changes and mistakes in common: (10) þe messe [A, C, D]; (33, 34) *entire;* (Between 34 and 35) *28 lines omitted, being the mutual confession;* (35, 36) *entire;* (55) confiteor [A, C, D]; (56) Paternoster [A, C, D]; (57, 58) *replaced by 6 lines* [A, C, D]; (83—92) *replace prayer for feast-days and directions for behavior during epistle etc., 60 lines:* (95) Sayand; (101, 102)

entire; (Between 102 and 103) *36 lines omitted, being Apostles' Creed in English:* (103, 104) *entire;* (107) Als nexte is writen etc.; (108) On this manere; (Between 122 and 123) *two lines omitted:* (127, 128) *replace 8 lines of original;* A stops with 130; (Between 132 and 133) *8 lines omitted:* (143, 144) *replace 8 lines:* (145) þat begynnes with; (Between 148 and 149) *20 lines omitted, being prayer after secreta;* (153, 154) *entire:* (155) *entire*; (200) alle this; (Between 218 and 219) *two lines omitted;* (219) is tyme nere; (220) þan is skille [resoune F] to; (225, 226) *entire, F adding different rhymes;* (Between 226 and 227) *10 lines omitted:* (228) for to; (233, 234) *reversed:* (237—240) *replace 23 lines, a prayer at the elevation and a prayer after the elevation:* (241, 242) *entire, applying to priest instead of people;* (243) *entire except rhyme;* (244) *entire except rhyme;* (245) And *omitted:* (249) vs lorde; (255) þam; (269, 270) *replace 4 lines, latter two of which have rhymes like those here:* (274) And answere hym, lowde or stille; (275, 276) *replace 18 lines, being responses and Lord's Prayer;* (277) þen *omitted:* (278) *entire:* (279, 280) *reversed;* (279) *entire:* (280) He *omitted:* (286) *entire except rhyme;* (343—348) *replace 28 lines, being rubrics and prayer for protection;* (350) þe tyme; (354) say.

C and D have a common source, as is shown by the following places where they differ not only from B and E, but also from A and F: (4) gone; (11) telle *omitted;* (12) crafte; (15) and gode; (18) Saynte; (21) entent; (65) clene of; (140) be kepyd; (147) And; (165) helpe; (174) prayes; (177) And *omitted;* (198) men; (203) lyues; (223) baleful *omitted:* (230) best *omitted;* (247) God; (271) For *omitted:* (297) Be; (360) in þat.

B and E agree in three places upon incorrect readings as against the group A, C, D, F: (23) saumpel; (130) grace *omitted;* (151) state. These are not sufficient, however, to prove that the two MSS. have a common original apart from the other group.

Along with the correspondences thus far treated, there are certain mistakes common to various texts, which are so trivial that they can scarcely affect the question of affiliation, though they must be noted. In most cases they were probably made independently by the different scribes, for they are of a character

which renders such a theory easily believable. A and D agree: (24) euyll; (37) me; (45) forto *omitted;* (62) to be. A and E agree: (67) þe. B and D agree: (6) might. C, D, and E agree: (217) þat ioye. C and E agree: (19) a *omitted;* (131) To. C, E, and F agree: (53) of forgifnes; (354) right *omitted.* C and F agree: (308) nedfulle is; (315) And; (330) may *omitted;* (352) wheder. D, E, and F agree: (160) that; (235) make; (363) And *omitted.* D and F agree: (75) to *omitted;* (190) alle *omitted;* (217) þu bryng; (228) the best for to; (299) and þi; (302) and may. E and F agree: (124) To þe; (157) I wel owe; (168) on; (212) on; (289) On; (296) To make, (342) thy *omitted.*

We have now to consider a series of variant readings which must be treated individually on account of the complications which they present. As will be seen, many striking combinations are found which, were they not offset by still stronger evidence elsewhere and were they not modified by other changes, would necessitate a different arrangement of the MSS. from the one proposed. The passages are considered in order.

l. 26:

A. How thou schall thi mas here
B. how þou shulde þi messe here
C. þ*o*u soulde þe mes þ*a*t þ*o*u heris now
D. How þou suld þi messe here
E. How þ*o*u schalt þo messe her*e*

The reading of B is indubitably correct. C stands alone. A and E agree in changing *shulde* to *schall (schalt)*, which would argue close relationship, were it not that E has *þo* for *þi*. This makes the change of no importance.

l. 27:

A. Wheder tho prest sey or syng
B. when þo pr*e*ste saies he, or if he singe
C. When the priest sayes, or if he synge
D. Wether þe prest say or synge
E. When̄ þe preyst says, or yf he syng

The reading of C appears to be the original. No adequate explanation of the similarity between A and D can be given. Since this is the only place, however, where the two MSS.

agree in important variations no close relationship can be argued.

ll. 31 and 32:

A. When I upon a boke fyrst knew hit
Thus into Ynglysch I drew hit

B. when I vp-on þo boke know hit
In-til englishe þus I draw hit

C. If þou apon the boke kan knawe it
Into Inglische þ*o*u drawe it

D. When I opon þe buke knew it
þus into Inglysch I drew it

E. When he oponowt þe boke me kneu hyt
In to englys he turneth hyt

B and C have *know* and *draw* against *knew* and *drew* of other MSS. Since C, however, changes a temporal clause to a conditional and the first person to the second, the pecularities must be regarded as individual to the scribes of B and C respectively.

l. 35:

A. Sey ye with hym *Confiteor*
C. þan say þou w*ith* hym þy Confiteor
D. Sey w*i*t him þi co*n*fiteor
F. Thanne say thu with him confiteore

The common source of these four MSS. changed the original reading as shown in B and E to a form somewhat like that of C. Though A and D drop *þan*, they probably did so independently, as is shown by the fact that A changes *þu* to *ye* and omits *þi* in common with F.

l. 48:

A. In Goddis holy name
B. In gods name
C. In goddes haly name
D. In godes name
E. Her*e* i*n* godd*us* name
F. For falsly I haw take goddys name

For metrical reasons, which require a three-stressed verse, and because it is easier for words to be dropped than to be inserted, the reading of A and C is to be regarded as original and the agreement between B and D purely fortuitous.

l. 54:

A. Of all my myssdede
B. of my mys-dede
C. Of my mysdede
D. Of my mysdede
E. Of all my mysdede

The same argument applies here as in the case of 48.

l. 64:

A. From temptacion this ylke day
B. fro temptacions to day
C. Fra temptacyon þis ilke daye
D. Fra temptaciones today
E. ffro all temtacion̄ to day
F. Fram gret temptacioun this ilke day

Confusion reigns in this verse to such a degree that no argument as to relationship can safely be based upon it. A and C on the one hand, B and D on the other are alike. E and F are a mixture of the two sets.

l. 66:

A. That evylle spretis noy hym noght
B. þat yuel spiritis noy hi*m* noght
C. þ*a*t þe ill*e* wild spirite noy hym noght
D. þat euil spretys noy hym noght
E. þ*a*t hille spirit*us* nye hy*m* noght
F. That yuel spirit noy him nought

The change of *yuel* to *ille* in C and E might imply some close connection between the two MSS. were it not that C introduces *wild* and changes the plural noun *spirites* to the singular. Besides, E has *nye* for *noy*, so that no close connection is possible.

l. 70:

A. That suffreyn is and socowre
B. þ*a*t souerayne is of al socoure
C. þ*a*t suffrayne is of all*e* soco*ur*
D. þat sou*er*ay*n*ne es of all socoure
E. þ*a*t sufren̄ art of all socowre
F. That souereyn ert and socour*e*

Though E and F change the verb to the second person in common, E keeps the original reading *of all,* while F like A has *and socoure.* The changes appear, then, to be independent.

l. 82:

A. And bryng hus all to a gud ende
B. & bring vs to ioy *with*-oute*n* ende
C. And brynge vs all*e* to þy ioy *with*-owten ende
D. And bryng vs to ioy w*i*touten ende
E. And bryng vs all to gud ende
F. And bryng vs to ioie with-outen ende

The confusion in this verse renders argument from it worthless. Though the similarity between A and E is striking, it by no means offsets the evidence for the position of A in the group A, C, D, F of the revised version.

l. 93:

A. At tho begynnyng gud tent thou take
B. At þo bigy*n*nyng tent þou take
C. At the biginny*n*ge tente þou take
D. And þe bygynny*n*g tent þu tak
E. At þe begynnyng gud tente þ*o*u take
F. And at the begynnyng*e* tent thu take

The introduction of *And* in D and F is trivial and was probably the work of independent scribes. The introduction of *gud* in A and E is more important, but must yield to the same argument as the likeness in 82.

l. 98:

A. And stydfaste God of myghttis moste
B. a sothfast god of mightes most
C. And sothfast god of myghtes maste
D. *(altogether different)*
E. On stydfast god of myghtt*us* moste
F. On sothfast god of myghtes most

The similarity of A and E is like that in 82 and 93. Possibly it may be wise to assume contamination of some sort in these lines. It might be that the scribe of A or E had in the mind some version of the work which he had previously read.

l. 111:

A. There offorde golde sense and myrre
B. þai offerd gold ensense & myrre
C. þ*er*e thay offerd þe golde ensens *and* myrre
D. And offred encense gold and myrr
E. þey offurud-doñ gold sensse *and* myrre
F. Thei offred gold mirre and encense

The initial word here I regard as unimportant for proof of relationship. The change to *sense* from *ensense*, which for metrical reasons must be regarded as the original, was probably made independently by the scribe of E, since he added a compensating syllable to the verb.

l. 118:

A. And be oure helpe in all thyng
B. & be oure helpe i*n* alkyn thyng
C. And be o*ur*e helpe in alkyn thynge
D. And be our*e* helpe i*n* awyn thyng
E. And be owr*e* lord of all kynn*us* þinge
F. And be our*e* help in alle thyng*e*

A and F have an interesting change to *all* in common, but the mistaken reading of *awyn* in D, closely allied though it be to C, shows how easily such a change could made independently by two different scribes.

l. 121:

A. All owre mysdede that we amende
B. of al owre mys þou vs amende
C. Of all*e* o*ur*e mys þ*o*u vs amende
D. Of all our*e* mys vs þu amend
E. Of all owr*e* mysded*us* þou vs a-mende
F. Off all our*e* mis-dedis thu us amende

A, E, and F have *misdedis* (A the sing.) for *mys*, but the additional change of *þou vs* to *that we* in A makes the close connection of the three improbable. If this is so, the correspondence between E and F may be regarded simply as a freak. The fact that *nedes* is used in the next line makes the intrusion of *dedis* easier to explain.

l. 142:

B. þat þai haue rest þ*a*t ay shal last
C. þ*a*t thay have reste þ*a*t eu*er*e sall*e* laste
D. þat þai haue rist þat sall laste
E. þ*a*t þai haue rest þ*a*t ew*ur* lastus
F. That thei haw rest that ay schal last

C and E have *euere* for *ay*, but as E changes *shal last* to *lastus* the similarity is unimportant.

l. 196:

B. To ho*m* þ*a*t are i*n* ille lyue
C. To thame þ*a*t er in ill*e* lyfe

D. Tyll all þ[t] er*e* in hyll lyf
E. ffor hem̄ þ*a*t ar*e* in heuy lyfe
F. To alle that ben in wikete lyfe

D and F have *all* instead of *hem*, but probably independently, since F is much altered otherwise.

ll. 235, 236:

B. þof I merk hit here i*n* lettir
þou may chau*n*[g]e hit for a bettir
C. If I merke it here in letter
þou may schewe it for a better
D. If þou make it her*e* in letter*e*
þou may chaunce it fore better*e*
E. If I make h*i*t for þo bett*ur*
þ*ou* may tell h*i*t here i*n* lett*ur*
F. Thu maist hit chaung*e* for a better*e*
Thow I make hit her*e* in letter*e*

The confusion in these two verses is again perplexing. B and F have *þof* instead of *If*, B and C *merk* instead of *make*, but the likenesses are mutually destructive of arguments for relationship, especially when the individual variations of the different texts are considered.

l. 281:

B. In þe þ*a*t pese may noght be
C. In þe þ*a*t pes may noght be
D. In þe þat pees may noght be
E. In þo laste pes may þ*o*u not be
F. Bot in that pes may thu nogth be

E and F agree in the ending of this verse, but they differ so widely in the first part that the changes were almost certainly independent.

l. 314:

B. serue þe w*i*t*h* gode entent
C. To saryf the w*i*t*h* gude entente
D. þene þe w*i*t god entent
E. To serue the w*i*t*h* gud entente
F. Serue the, lord, whit alle entent

The difficulty with this verse is only superficial. *To* was probably introduced independently by the scribes of C and E.

l. 335:

B. so þ*at* ilk mon loue wele othere
C. So þ*at* ilke man luf wel other
D. þat ylkaman luf oþer*e*
E. So þ*at* ilke mon̄ luf oþ*ur*
F. That eche man loue wel other*e*

If D and F omit *so,* D and E agree in omitting *wel,* another case of mutually destructive agreements.

l. 364:

B. pray I to god þ*at* he be payde
C. I *pray* hym þ*at* he be payed
D. I *pray* god þat he be payed
E. I pray god þ*at* he be payud
F. I pray my swete lord that he be paied

Though D and E agree exactly, both omitting *to* of the probable original as seen in B (except that B has reversed the first two words of the verse), yet the changes in C and F show that no dependence can be placed upon this agreement.

The remarks of Canon Simmons (p. LXIV) on the special textual alterations in C, due to its adaptation for monastic use should be noted as especially interesting, though they do not directly affect the question of MS. relations. Furthermore it should be remarked that D and E both lack the epilogue found in the other MSS. (save A, of course); and that this epilogue is eight lines longer in F than in any other version. It is there followed by a Latin grace of six lines in tail-rhyme stanzaic form.

The following diagram represents the affiliation of the MSS., as shown by the foregoing study. X = the original translation, Y = the revised form, and Z = a new revision.

X

Y B E

A Z

C D F

III.

Text.

Except for the introduction of punctuation and the few changes indicated in the foot-notes, the text follows the MS. letter by letter. Expansions are indicated by italics.

Þe worthieste thyng, mast of gudnes — fol. 1 a.
In þis werlde þan es þe messe.
In all þe bokes of haly kyrke
Þat haly men, þat tyme, gune wyrke,
5 Þe messe es praysed many falde.
Þe vertu*es* of þt myght neu*er* be tald,
Fore yf a thousand clerkes dyd noght elles
Efter þat þase bukes telles
Bot talde þe v*er*tu*es* of mes syngyng
10 And þe p*ro*fite of þe messe heryng,
ȝit suld þai neuer by fyft p*ar*tie
For all þaire craft, ȝa, all þair*e* arte
Tel þe v*er*toue, med, and p*ar*doune
To þam þat w*i*t deuocioune
15 In clennes and gud entente
Dos worschep to þe sacrament.
In bukes fynd I of ane,
Sayne Ierome was hys name,
A deuote man and a relygius,
20 In hys buke he spekes þus:
He sayd þu suld gud entent take
Þat þu at þe messe na gangyllyng make.
Gret ensampell he seet þere to
Why it es full euyll to do;
25 Also he tellis nowe here
How þou suld þi messe here,
Wether þe prest say or synge
To hym þou gyf gude herkynnyng.
When þe prest prayes in pryuite
30 Tyme of prayer es þan to þe.
When I opon þe buke knew it
Þus into Inglisch I drew it.
When þe prest reuest messe bygynnys
And mekes hym to god for hys synnes,

6 *MS.* betald 31 *MS.* o pon

35 Say w*i*t him þi co*n*fiteor
Or ellys in Inglysch þus þarfore:
I knaw me to god full of myghti
And till hys moder mayden bryght
And till all halowes here fol. 1b.
40 And to þe, fader gastely,
þat I haf synned largely
In many synnes sere;
In thoght, in speche, and in delyte,
In word, i*n* werke I am to wyt,
45 And worthy blame.
þarefor I p*ra*y to saint mary
And to all halowes haly
In godes name;
And þe preste þu pray for me
50 þt god hafe m*er*cy and pyte
For his manhede
Off my wriched synfulness
And gyf me grace & forgyfnes
Of my mysdede.

Pater noster.

55 When þu þus þi co*n*fiteor has done
Pat*er* & aue fast pray one.
þan w*i*touten any terying
On þis wyse be þi sayng:
God for þi gret gudnes
60 At þe bygonnyng of þis messe
Grant all þat it sall here
Of consciencie to be clen an clere.
Lord scifte þe p*re*ste þat it sal say
Fra temptaciones today,
65 þat he be clene of dede & thoght,
þat euil spretys noy hym noght,
þat he fulfill þis sacrement
W*i*t clene hert and gude entent,
Fryst haly to þine honoure
70 þat soue*r*ay*n*ne es of all socoure,

45 *In margin* 46 *MS.* þare for 48 *in margin* 51 *in margin* 54 *in margin* 57 *MS.* wt outen 64 *MS.* to day

And to þi moder mayden clene,
And to þe halowes all bydene.
And till all þt heres saules hell.

— — — — — — — — —

And all þat we haue i*n* mynde
75 Syb or frem*m*ed by any kynde,
God lord, grant þaim for þis messe
Of all þaire synnes forgyfnes;
And ryste and pees þat lastys ay — fol. 2 a.
To cristend saules passed away.
80 And till vs all þi socour*e* send
And bryng vs to ioy w*i*touten ende. Ame*n*.
If þou oght of letterure cane
Vnto p*re*ste herkyn þu þan,
Hys office, p*ra*ies, and pystill,
85 And answere hym w*i*t gud will,
Or on a buke þi selfe þt rede;
Wat þaroff na noþ*er* bede.
If þou cane nowþ*er* rede ne say
þi Pat*er* nost*er* reherce alway
90 Till dekyn or preste þe gospell rede.
þare till þu tak ryght gude hede,
And þe bygynny*n*g tent þu tak
A large crosse on þe þu make,
Sayand opon þis manere
95 As þou may se wryton here:
In þe name of þe fader & þe
Sone and þe halygast,
Be goddys worde welcu*m* to me
Yoi and louyng, lord, be to þe. Ame*n*.

Pater nost*er*. Aue maria.

100 Efter þe gospell & syng þe crede
þe tyme es nere w*i*touten drede
þat men sall p*ro*fer*e* þair*e* offerande.
Ar*e* þe p*re*ste tak wat*er* tyll hys handes
Offer*e* or leue wheþ*er* þe lyste.
105 How þu suld p*ra*y I wa'd þu wiste;

71 *MS.* moders 72 *MS.* by dene 77 *MS.* for gynes
79 *MS.* a way 81 *MS.* wt outen 83 *MS.* Vn to 89 *MS.* al way
101 *MS.* wt outen

As here es wryten þou say,
On þis man*er* god to pray:
Ih*es*u þt whas in bethleem borne
And III. kynges come þe beforne
110 And offred encense, gold, and myrr,
And þu forsuk nane of þir
Bot wyssed þam all thre
Hame agayne to þair*e* contre.
Ryght swa our*e* offerandes þt we offer*e* — fol. 2b.
115 And our*e* p*ra*yers þat we proffer*e*
þow take, lord, to þi louyng
And be our*e* helpe i*n* awyn thyng
þat all p*er*ieles be fordone.
Our*e* gud ȝernyngs þu g*ra*unt vs sone,
120 Of all our*e* mys vs þu amend,
In all our*e* ned þu vs socco*ur* send.

Pater *noster*. Aue maria.

Eft*er* waschyng þe p*re*st will lout
þe autor*e* & seþen turne hi*m* aboute.
þan he askys w*it* styff stewen
125 Ilk man p*ra*yer tyll god of heuen.
Swylk p*ra*yer*e* I wald þu tak
As neste folowes apon þis boke:
þe halygast in þe lyght
And send hys g*ra*ce vnto þe ryght;
130 Rewle þi hert and þi spekyn
To goddes wyrschype an louyng.
God resayue þi serwyce
And þis solempne sacrifice
For þe p*re*st and for vs all
135 þat now er her*e* or her*e* be sall
þe mese to her*e* or wyrscyppe do,
þe sakeryng to se or p*ray* þar*e*to;
For all þt lyfes i*n* godes name
þt þai be kepyd fra synne & schame;
140 And for þe saule þt heþen er paste
þat þai haue rist þat sall laste.

109 *MS.* be forne — 118 *MS.* for done — 123 *MS.* seyen
128 A praier for preist at mas, *later cursive in margin* — 137 *MS.* þar*e* to
140 *MS.* þes aule

Pat*er* nost*er*. Aue maria. &c.
þe p*re*st wyll þa*n* in þt place
Sone begynne preface
þat begynnes w*i*t p*er* o*mn*ia
145 And seþne sursu*m* corda.
And at þe ende says sanct*us* thrys;
In excelsis he neuens twyes.
Of all gud þu thank god þan
And p*ray* als swa for ilkaman
150 Of ilk astate and ilk degre, fol. 3 a.
So will þe law of charite.
þar*e*fore begyn þis prayer sone
When þe p*re*ste has þe p*re*face done:
Louerd god, honorde þou be.
155 W*i*t all my hert I wyrschipp þe.
I thank þe, lord, as me wele haw
Of mare gud þan I kane knaw
þat I haue of þe ressaywed
Sen þe tyme þt I was co*n*saywed.
160 My lyf, my lym*m*es þu has me lent,
My ryght w*i*t þou has me sent.
þou hase me kepyd of þi g*ra*ce
Fra many p*er*els in mani place.
All my help and lyffyng
165 Haly I haue of þi gyfyng.
þou boght me dere w*i*t þi blude
And died for me opon þe rode.
I haf done agaynes þi will
Many synnes gret and ill,
170 þu ert redy of þi gudnes
For to grant me forgyfnes.
Of þis gud and many ma
I thank þe, lord, and p*ra*yes alswa
þat all my gilt þu me gyf
175 And be my help whyls I lyf.
Gyf me grace for tyl eshewe
To do þat thyng þt me solde rewe,

143 *MS.* be gynne 144 *MS.* be gynnes 145 *MS.* seyne
149 *MS.* ilk aman 152 *MS.* þar*e* fore 155 *Later cursive in margin,*
A praier after mas 157 *MS.* Of of

And gyf me will ay well to wyrk.
Lord, think on þe state of halykyrk,
180 On þe pape, bischopes, & clerkes
þt þai be kepyd in all gud werkes;
þe kyng, þe qwene, þe lordes of þe land
þat þai be well may*n*tenand
þair state in all gudnes;
185 And rewle þe folk i*n* ryghtwysnes,
Oure sibbe men & well lyfand,
Our*e* frendes and our*e* tenandes & s*er*uands, fol. 3b.
Ald men, childer*e*, and women,
Marchaunt*es*, men of crafte, & tilmen,
190 Ryche men & pure, gret and smale;
I p*ray* þe, lord, for þaime all
þat þai be kepid specialy
In gud helþ and lyf haly;
Tyll all þt er*e* in hyll lyf,
195 Sclaunders, myscomforthes, or stryf,
Syk men or presouned or on þe see,
Pure or exiled if þai be,
Tyl all þis þou send socco*ur*
To þi wyrscepe and þine hono*ur*;
200 þat all þat er in gud lyf today
And clenly lyfes to þi pay,
Kepe þame, lord, fra all foly
And fra all synne for þi m*er*cy,
And gyf þai*m* g*ra*ce to last & lend
205 In þi seruice vnto þair*e* ende.
þis werld þt turnes i*n* mani wayes
Mak gud tyll vs in all our*e* dayes.
þe wedirs grete & vnstabill,
Lord, make þaim gud & sesonnabell.
210 þe fruytes of þe erth make plentifouce;
Als þu sese beste ordayn for vs.
Swylk g*ra*ce tyll vs þow send
þt on our*e* laste day at oure ende
When þis werld & we sall sewer*e*
215 þu bryng vs to þt ioy þt lastes euer*e*. Ame*n*.

190 *MS.* Fychemen 193 *MS.* hely 196 *MS.* pessouned
200 *MS.* to day.

Pat*er* nost*er*. Aue maria.

þan es tyme ner*e* þe sakeryng
A litill bell me*n* vse to rynge.
þan es skyll to do reu*er*ence
To ih*es*u criste swete presense
220 þat may lesse all bandys.
Knele doune & halde vp bath handys,
And þan w*i*t inclinac*i*one
Behald þe eleuacione.
Swylk p*ra*yers þan luk þt þou make
225 As lykes þe best for to take. fol. 4a.
Sundyr*e* me*n* p*ra*yers ser*e*
Ilk man on his maner*e*.
Swylk p*ra*yers suld be w*i*toute*n* drede,
And þarwyt a p*ate*r n*oste*r & a Crede.
230 I sete here ane þt may be sayd
If þu of ane be vnpurwayde.
If þou make it her*e* in letter*e*
þou may chaunce it fore better*e*.
Uelcome, lorde, i*n* forme of brede,
235 For me þou sufferd hard dede.
As þou bar*e* þe croune of thorne
Suffer me neu*er* be forelorne.

Pat*er* n*oste*r. Aue maria.

When þe p*re*st has þe leuac*i*one made
He wyll sprede his armes obrade.
240 Seþen dresse þai*m* i*n* þaier*e* friste stede.
þan es tyme at p*ray* for dede.
For all cristen saules sake,
Swylk p*ra*yers sould þu make:
God, fore þi haly grace
245 Here oure prayers i*n* þis place.
Graunt vs, lord, for our*e* p*ra*yer*e*
þt cristen saules þt passed es
Fra þis lyf þat synful es
þat ilkan hafe part of þis messe.

219 *MS.* plesense 223 *MS.* Be hald e eleu— 228 *MS.* wt oute*n* 229 *MS.* þar wyt 234 A prayer, *later cursive in margin* 237 *MS.* fore lorne 239 *MS.* o brade 240 *MS.* Seyen

250 For þaire saules I pray derly
þat sall now here neuen serly
þat þis messe may be þam mede,
Help & hele fra awyn drede,
Fore faders saules and moders dere,
255 Syster saules, sibmens, & other sere
þat vs gude walde or vs gude dyde
Or any kyndenese till vs kyde;
And tyll all in purgatory pyne
þis messe be helpe and medicine.
260 Till all cristen saules haly
þu graunt grace, lord, & mercy.
Forgyffe þaim all þaire trespasse,
Lese þaire bandes & late þaim passe — fol. 4b.
Fra awyn pyne and awyn care
265 Into þe ioy þat lastes euer mare.

Pater noster. Aue maria.

þan þe preste furt ryght
Says per omnia al on heght.
We will say wit heghe steuen
Pater noster gode to neuen.
270 Herkyn him wit gude will
And answer him loud or still,
And seþen þu say it priuely
Oþer prayers nane þare by.

Pater noster. Aue maria.

Efte þus hyght þe preste will say
275 Be redy to answere hym alway.
Herken howe he spekes of pees;
Says agnus thrys are he sese.
In þe þat pees may noght be
If þou be out of charite.
280 þan es gude of god þu craue
þat þou charite alway may hafe.
When þe preste þe pax will kyse
Luk þou be sayand þis:
Goddys lambe þat best may
285 Do þe syne of þis werld oway

262 *MS.* For gyffe   265 *MS.* In to   282 *MS.* par   285 *MS.* o way

Of vs haue m*er*cy and pyte
And g*ra*unt vs pees and charite.
For in charite er*e* III. lufes
þat to p*er*fite charite nedelyings behufes.
290 þe firste lufe es certaynely
To luf þi gode sou*er*anly.
þar*e*fore I p*ray* þe, gode of myght,
þou make my luf bath day & nyght.
Be sykerly seet in þe ilk dell
295 Sou*er*aynly to luf þe well,
þat by þi myght and þi gou*er*nyng
I be eu*er*more in þi gernyng
Sou*er*andly þe to pray
In all þat eu*er* I kan and may,
300 And p*re*st to be, harely and late, fol. 5 a.
To saue my degree & myn state,
All gude dedys to fulfill
And tyll eschewe all þat er ill.
þe secunde es a prime lufe
305 þat es nedfull to my houfe,
þe wylk lufe es p*ro*pyrly
Betwyx my saule & my body.
þarefore make þou, gude lorde,
My body and my saule of ane acorde,
310 þat ayther p*er*ty be ane assent
þene þe w*i*t god entent.
Lat neu*er* my body do þt ill
þt it myght my saule spyll.
þe thirde lufe es w*i*toutene
315 To ilka neghbur*e* me abutene;
And at þt lufe fore nathyng cees.
þar*e*fore pray þe, prynse of pees,
þat þoue will mak as þu best
My saule to be i*n* pesse and ryste
320 And redy to all maners of mane,
My sibbe men namely þan,

289 *MS.* nede lyings be hufes 292 *MS.* þar*e* fore 303 *MS.* to tyll 308 *MS.* þare fore 309 *MS.* a corde 314 *MS.* wt outene 315 *MS.* ilk a, a butene 316 *MS.* na thyng 317 *MS.* þar*e* fore

Neghburgs, seruant*es*, and ilk sugget
þat I may of þaim gud lufe get
Bot luf ilkane far*e* and ner*e*
325 Als myselfen wyt hert clere;
And turne þair*e* hertys so to me
þat we may fully frendes be
þat I of þair*e* gud and þai of myne
Haue ay yoi w*i*t hert fyne.
330 As I p*ray* for myself her*e*
Grante so tyll oþ*er* þe same manere
þat ylkaman luf oþer*e*
As he war*e* his awne broþ*er*.
And swylk lufe omang vs be
335 þat we be wel lufed of þe;
þat by þis haly sacrament
þat we se here p*re*sent,
And be þis u*er*tu of þis messe
We myght haue forgyfnes — fol. 5 b.
340 Of all oure gilt & all our*e* misse
And thurght þi help come to þi blisse.

Pat*er* nost*er*. Aue maria.

When þe p*re*ste has rynsyng done
He will say on hight sone
Mare furth of his office
345 And seþen makes end of hys seruyce.
Euer*e* þou gyfe gud herkenyng
Loude or stille ay answeryng,
For þe messe es noght ceest
Ar þe tyme of Ite missa est,
350 Or benedicamus if it be,
Or requiescant in pace.
þan es þe messe all done,
Bot ȝit þis p*ra*yer þu say right sone;
After it well þou may
355 In goddys name ga þi way.
God be thanked of p*re*stes & clerkes,
God be thanged of all hys werkys,

322 *MS.* seruat*es* 325 *MS.* my selfen 330 *MS.* my self
332 *MS.* ylk aman 346 *MS.* hekenyng

God be thanged of ilk man,
And I thank god in þat I cane.
360 I thank god of all his gudnes
And namely now of þis messe;
Of all þe prayers þat here er*e* p*ra*yed
I p*ray* god þat he be payed.
In mynd of god here I me blys
364 Wyth my blyssyng god send me hys.
Nomen Amen Ame*n*
Nome*n* scribentis v*i*ndicat lingua legentis.
Nome*n* scriptoris b*e*n*e*dic d*ominu*s o*mn*ib*us* horis.
Ame*n*.

Bryn Mawr College, U. S. A.

Gordon Hall Gerould.

360 of all *repeated in MS.*

SHAKESPEAREANA.

1. Zum *Merchant of Venice* (übersetzung).

Wie selbst sorgfältigen lesern oft schwere fehler entgehen, dafür ist ein etwas beschämendes beispiel die Schlegel'sche übersetzung von The Merchant of Venice V 1, 56/57:

Soft stillness and the night
Become the touches of sweet harmony

durch

Sanfte still' und nacht,
Sie werden tasten süsser harmonie.

Wir Deutsche haben wohl alle bis jetzt darüber hinweggelesen, Brandl äussert sich ebenfalls nicht zur stelle; erst durch einen Engländer müssen wir in Notes and Queries, 9th series, X 224, auf den schülerhaften missgriff aufmerksam gemacht werden. Es muss natürlich heissen:

Sanfte still' und nacht
Geziemen klängen süsser harmonie.

Tasten passt auch nicht, und wenn Brandl *touches* übersetzt mit 'anschlag, klänge, stimmung', so ist nur das mittlere zulässig; *Touch* war allerdings sowohl das griffbrett der laute und anderer saiteninstrumente, wie auch der anschlag, d. h. die art, wie man

die saiten auf jenes niederdrückte, und schliesslich auch das ergebnis daraus, der ton.

2. Zu *Henry IV*, 1. teil (erklärung und text).

a) I Henry IV, I 1.

King Henry:

> So shaken as we are, so wan with care,
> Find we a time for frighted peace to pant,
> And breathe short-winded accents of new broils
> To be commenced in strands afar remote.

Schlegel übersetzt:

> Erschüttert, wie wir sind, vor sorge bleich,
> Ersehn wir doch für den gescheuchten frieden
> Zu atmen zeit, und abgebrochne laute
> Von neuem kampf zu stammeln, welcher nun
> Beginnen soll an weit entlegnem strand.

Genau so hatte schon Wieland die stelle aufgefasst:

Von sorgen erschüttert und von blassem kummer abgehärmt, finden wir endlich den augenblick, wo der geschreckte friede wieder zu atem kommen kann, um in abgebrochenen accenten von neuen arbeiten zu reden, die an weit entfernten ufern unsern mut beschäftigen sollen.

Dass diese den ersten teil »Heinrich's IV.« eröffnenden verse völlig klar seien, in dem sinn, dass der gedanke, welchem der dichter hat ausdruck geben wollen, eine einkleidung erhalten hat, welche jeden zweifel ausschliesst, wird niemand behaupten. Was will der könig? Seinen untertanen ankündigen, dass er einen zug ins heilige land unternehmen will, er hat seinem rat diesen plan unterbreitet, damit er mittel aussinne, ihn zu fördern; deshalb fordert er weiter unten eines der mitglieder des rates auf:

> Then let me hear
> Of you, my gentle cousin Westmoreland.
> What yesterday our council did decree
> In forwarding this dear expedience.

Dieser plan ist nicht erst von gestern:

> But this our purpose is a twelvemonth old.

Noch wütet zwar der bürgerkrieg, aber er sieht ihn so gut wie beendet an, ebenso der rat, denn Westmoreland erzählt, dass man noch gestern erst die frage heiss erörtert und die geldkosten bis zu einer gewissen grenze festgesetzt:

> My liege, this haste was hot in question,
> And many limits of the charge set down
> But yesterday: when, all athwart, there came
> A post from Wales loaden with heavy news.

Mortimer ist von dem Walliser Glendower gefangen genommen worden. Dies kann dem geplanten zuge Heinrich's, vorläufig wenigstens, verhängnisvoll werden; der könig selbst zieht diese folge:

K. Hen. It seems, then, that the tidings of this broil
Brake off our business for the Holy Land,

worauf Westmoreland:

This match'd with other, did, my gracious lord.

Aber bei eröffnung des stückes weiss der könig von den widrigen ereignissen noch nichts.

Was bewegt ihn zu dem zuge? Natürlich auch religiöser eifer. Aber nicht allein. Dem innern hader will er ein ende machen.

No more the thirsty entrance of this soil
Shall daub her lips with her own children's blood.

Die sich bekriegt, sollen einträchtig im fernen osten einem grossen zweck dienen. In seinem England war bis jetzt kein friede; dieser war vielmehr verscheucht, gehetzt worden — ist es teilweise noch — von den sich zerfleischenden parteien. Dies ist der frighted peace. Dem will er jetzt ruhe gönnen, er soll atem schöpfen. So erschüttert er, der könig, von allem innern wirrwarr ist, er ist entschlossen, zeit zu finden für ein friedenswerk.

So shaken as we are, so wan with care,
Find we a time for frighted peace to pant.

Freilich nicht frieden auf erden allgemein will er bringen; er will ihn seinem lande nur dadurch geben, dass er wo andershin den krieg trägt. Hätte nun der dichter diesen folgenden gedanken sauber herausgebracht, so wäre er fortgefahren: »Bis neue kämpfe in fremdem strande ihn aufs neue aufscheuchen.« Nun muss sich aber die nebenvorstellung eingemischt haben, dass der friede auch berichtet, in diesem fall von neuen bevorstehenden kriegsfahrten, und da er sich noch nicht völlig erholt hat, tut er dies mit kurzem atem, short-winded. Schöner wäre es gewesen, wenn der dichter vom frieden nur gesagt hätte, dass ihm zeit vergönnt werden soll, sich zu verschnaufen, dass dann aber die hetze auf ihn neu beginnen soll.

Der versuch, zu konstruieren, wie Mauntz, *we find a time to pant for frighted peace*, ist deshalb verfehlt, weil dadurch der gegensatz zu *though* unbegreiflich würde. »Obgleich wir abgehetzt sind — darum lechzen wir nach frieden« wäre genau das gegen-

teil von dem, was logisch erfordert wird[1]. Weil wir müde sind, darum sehnen wir uns nach frieden; so hätte der satz lauten müssen, wenn das lechzen auf den könig oder sein volk gehen sollte. Und wie sollte man lechzen nach einem erschreckten frieden? Mauntz sucht sich zu helfen, indem er frighted mit frightening gleichsetzt: »Obwohl . . . finden wir eine zeit, nach in-furcht-setzung des friedens zu lechzen«; so etwas ist sprachlich aber einfach ausgeschlossen. Er beruft sich auf A. Schmidt, Sh. L., Grammatical Observations 3, verwechselt aber dabei das partizipium mit dem gerundium.

b) I King Henry IV, I 3.

My blood hath been too cold and temperate,
Unapt to stir at these indignities,
And you have found me; for accordingly,
You tread upon my patience: but, be sure,
I will from henceforth *rather be myself*,
Migthy, and to be feared, *than my condition*,
Which has been smooth as oil, soft as young down,
And therefore lost that title of respect,
Which the proud soul ne'er pays but to the proud.

Delius erklärt *my condition* als 'meine natürliche gemütsart'; es ist dann dem *myself* = 'mein selbst, ich als könig' gegenübergestellt. Auch A. Schmidt fasst es als 'temper, character, habit', da er die stelle unter dieser rubrik, condition No. 6, anführt. Desgleichen übersetzt Schlegel, übrigens wundervoll:

Zu kalt und zu gemässigt war mein blut,
Unfähig, bei den freveln aufzuwallen,
Und ihr habt mich erkannt: deswegen tretet
Ihr meine duldung nieder; aber glaubt,
Ich will hinfüro mehr ich selber sein,
Mächtig und furchtbar mehr als meine art,
Die glatt wie öl gewesen, weich wie flaum,
Und der verehrung anspruch drum verloren,
Die stolzen nur die stolze seele zahlt.

Er hat, wie man hieraus ersieht, dieselbe auffassung von *myself* und *my condition* gehabt, und auch ich kann zu keiner andern kommen; aber die schwierigkeit bleibt doch bestehen, dass, wenn *my condition* so viel sein soll wie 'my character, my natural disposition, temper', gar kein gegensatz entsteht zwischen ihm und

[1] Siehe Jahrbuch der deutschen Shakespeare-gesellschaft, jahrg. XXII, s. 268 ff.

myself, und einen scharfen unterschied erwartet man doch; warum schrieb Sh. nicht:

> I will from henceforth rather be a king (the king),
> Mighty and to be feared, than my condition?

Offenbar hat die eine vorstellung: »Ich will von jetzt ab gefürchtet sein« sich gemischt mit der andern, neben ihr waltenden: »mehr, als mein selbst, mein wesen es mit sich bringt«.

c) I King Henry IV, II 4.

Prince Henry. Now, Sirs: by'r lady, you fought fair; — so did you Peto; — so did you, Bardolph: you are lions too, you ran away upon instinct, you will not touch the true prince; no, — fie!

Man kann hier im zweifel sein, ob dieses *no, — fie* als von Peto, Bardolph und genossen gedacht und gesagt hingestellt werden soll: »nein, pfui, so was tut ihr nicht«, in welchem fall also *no* und *fie* zusammengehören; oder ob prinz Heinrich hier den ton wechselt, den des hohns aufgibt und seinem wahren gefühl des ekels, das plötzlich durchbricht, mit einem: »Pfui über euch feige bande,« freien lauf lässt. Für den darstellenden schauspieler bringen diese verschiedenen auffassungen einen ganz verschiedenen vortrag mit sich.

d) I. Henry IV, II 4.

	Now Harry, whence come you?
Fal.	My noble lord, from Eastcheap.
Pr. Hen.	The complaints I hear of thee are grievous,
Fal.	'S blood, my lord, they are false: — nay,
	I'll tickle you for a young prince, in faith.

Letztere bemerkung hat doch nur einen sinn, wenn man sie als seitenbemerkung, nicht etwa als eine fortsetzung seiner an den könig gerichteten rede auffasst. Falstaff sagt als prinz Heinz zum könig, den der wirkliche prinz darstellt, in burschikoser weise: »Verflucht noch einmal, das ist nicht wahr, und wendet sich dann zu den belustigten hörern: »Warte man, dir werde ich dir als junger prinz schon bescheid sagen. Die corona lacht sich natürlich halbtot, als sie das ganz unmöglich achtungswidrige auftreten des angeblichen prinzen mit ansieht und anhört. Man sollte also die bemerkung zum bessern verständnis in klammer setzen.

Pr. Hen. Why dost thou converse with *that trunk of humours,* that bolting-hutch of beastliness, that swollen parcel of dropsies u. s. w.

Schlegel übersetzt die kursivworte mit »wrack voll wüster einfälle«. Das ist sicher nicht richtig; die sämtlichen ausdrücke vorher und nachher, *hutch, parcel, bombard* (= fass), *cloakbag* bezeichnen behältnisse, und so muss trunk hier koffer, kasten heissen. Du koffer voller — nun nicht wüster einfälle, sondern feuchtigkeiten, humores im medizinischen sinne. Dass der dicke mann, der sich täglich voll säuft, als ein gefäss, gefüllt mit feuchtigkeit, bezeichnet werden kann, ist auf der hand liegend. A. Schmidt hat auch so die stelle verstanden, da er sie unter trunk 3) a chest und unter humour 1) moisture aufführt. Wahrscheinlich hat Sh. ausserdem humours hier für bad humours gesetzt: »du gefäss voll ekler feuchtigkeit, voll schlechter säfte.«

In der ausgabe der Deutschen verlagsanstalt, Stuttgart, band 3, wo die übersetzung des stückes ebenfalls von Schlegel herrührt, lautet es dafür: »Kasten voll wüster einfälle«.

e) I. Henry IV, III 1.

Worcester setzt Hotspur den kopf zurecht, weil er Glendower mutwillig reize:

> In faith, my lord, you are too wilful-blame.

Zu letzterem wort sagt Delius: »ein seltsames kompositum, vielleicht 'tadelnswert eigensinnig', vielleicht mit Shakespeare'scher lizenz kombiniert aus *you are to blame, too wilful*, wie Johnson dafür zu lesen vorschlug.« Wie aus letztern zwei sätzen selbst bei grösster kühnheit ein solches wortungeheuer, das ausserdem gar nichts sagt, entstehen konnte, ist mir unverständlich. Solange nichts besseres vorgeschlagen wird, möchte ich lesen:

> In faith, my lord, you‿are wilful to a blame,

'Ihr seid eigensinnig bis zum tadel', wie man noch heute sagt: *he is good-natured to a fault.*

f) I Henry IV, III 1.

> I understand thy looks: that pretty Welsh
> Which thou pourest down from these swelling heavens,
> I am too perfect in: and, but for shame,
> In such a parley should I answer thee.
> I understand thy kisses, and thou mine,
> And that's a feeling disputation.

So spricht Mortimer zärtlich zu seiner weinenden gattin, der tochter Glendower's. Sie versteht kein Englisch, er kein Walisisch,

aber trotzdem gibt es eine sprache, mittels deren sie sich leicht verständigen. Der sinn der stelle ist klar, es fragt sich bloss, was die *swelling heavens* sind. Delius bezieht sie auf die augen, und in der tat sagt Glendower kurz vorher:

> My daughter weeps, she will not part with you.

that pretty Welsh wären dann die tränen, wozu *which thou pourest down* gut passt. Aber das beiwort *swelling* ist nicht sofort einleuchtend. Soll es auf das schwellen der tränen gehen, in welchem fall eine übertragung auf die augen stattgefunden hätte, so wäre es besser, Schlegel's

> Das holde Wälsch,
> Das du von diesen schwell'nden himmeln giessest,
> Kenn' ich zu gut;

zu ändern in

> Das du aus diesen quell'nden himmeln giessest,

oder freier:

> Das dir aus diesen quell'nden himmeln träuft.

Schlegel fährt dann fort:

> und müsst' ich mich nicht schämen,
> Ich pflöge gern ein solch gespräch mit dir.

Darin kommt der sinn nicht genügend zum ausdruck, denn Mortimer sagt, wenn er sich nicht schämte, so würde er gern in derselben sprache, den tränen nämlich, e r w i d e r n. Darum schlage ich vor:

> und wäre nicht die scham,
> Antwortet' ich dir gern in gleicher sprache;

oder:

> In solcher sprache würd' ich dir erwidern.

Gleich nachher übersetzt ihm seiner lady vater ihren wunsch er solle sein haupt in ihren schoss legen und sich etwas vorsingen lassen.

> She bids you on the wanton rushes lay you down,

was Schlegel überträgt mit:

> Sie will, Ihr sollt
> Euch niederlegen auf die leichten binsen.

Das kann aber *wanton* doch nicht heissen, sondern nur 'üppig, schwellend'.

Lady Percy schilt ihren Hotspur, als er die zweideutige bemerkung:

> Come, Kate, thou art perfect in lying down: come quick, quick, that I may lay my head in thy lap

an sie richtet, mit *Go, ye giddy goose.* Wenn Schlegel das mit »du wilde gans« gibt, so ist das für einen Deutschen ohne inhalt. Der Engländer schimpft noch heute auch männer mit *goose*, was unserm 'schafskopf' entspricht, und wie kommt ferner *giddy* zu der übersetzung 'wild'?

Dass Hotspur mit der erwiderung auf die mahnung seiner Kate *Be still.* eine fernere zweideutigkeit beabsichtigt, wie Schlegel gemeint haben muss, da er übertrug 'Lieg still', will mir nicht einleuchten; hier will er wohl bloss boshaft sein: Still sein, den mund halten ist ein weiblicher fehler.

3. Zu *King Henry VI,* 1. teil (übersetzung).

I King Henry the Sixth, II 4.

Vorschläge zu änderungen in Schlegel's übersetzung.

Warwick:

Between . . .
I have, perhaps, some shallow spirit of judgment.

Schlegel:

Von . . .
Hab' ich wohl einen flachen sinn des urteils.

Ich:

Von . . .
Hab' ich ein, wenn auch oberflächlich, urteil.

Somerset:

Let him that is no coward nor no flatterer,
But dare maintain the party of the truth,
Pluck a red rose from off this thorn with me.

Schlegel:

So pflücke, wer kein feiger ist noch schmeichler,
Und die partei der wahrheit halten darf
Mit mir von diesem dorn 'ne rote rose.

Ich:

So pflücke, wer kein feiger ist noch schmeichler
Und die partei der wahrheit wagt zu halten,
Mit mir von diesem dorn die rote rose.

dare ist völlig missverstanden worden.

Lawyer:

Unless my study and my books are false,
The argument you held was wrong in you;

Plantagenet:

Now, Somerset, where is your argument?

Schlegel:

Wofern nicht meine kunst und bücher lügen,
So habt ihr unrecht euren satz geführt.

Plantagenet:

Nun, Somerset, wo ist nun euer satz?

Ich:

Wofern nicht meine kunst und bücher lügen,
So war der satz, den ihr behauptet, falsch.

»Einen satz führen« ist ganz unverständliches Deutsch.

Somerset:

Well, I'll find friends to wear my bleeding rose
That shall maintain what I have said is true,
Where false Plantagenet dare not be seen.

Schlegel:

Wohl freunde find' ich für mein rosenblut,
Die da behaupten, dass ich wahr gesagt,
Wo sich Plantagenet nicht sehn darf lassen.

Ich:

Für meine blutig rote rose find' ich freunde,
Die, dass ich wahr gesagt, verfechten werden,
Wo sich der falsche Richard nicht zu zeigen wagt.

dare ist, wie oben, nicht richtig aufgefasst.

Plantagenet:

Now by this maiden blossom in my hand,
I scorn thee and thy fashion, peevish boy.

Schlegel:

Bei dieser reinen blüt' in meiner hand,
Ich spotte, knabe, dein und deiner tracht.

Schlegel hat hier *fashion* gelesen; ich lese *faction*, wie weiter unten:

This brawl to-day,
Grown to this faction in the Temple garden,

und übersetze demgemäss:

Dein spott' ich, kecker fant, und deines anhangs.

Warwick:

Now, by God's will, thou wrongst him, Somerset;
His grandfather was Lionel Duke of Clarence.

Schlegel:

Bei gott, du tust ihm unrecht, Somerset,
Sein urgrossvater war ja Lionel.

Ich glaube nicht, dass man als übersetzer das recht hat, tatsächliche irrtümer des vorbildes zu berichtigen; wollte man es aber der geschichte entsprechend hier tun, so muss man sagen:

Sein ururgrossahn war ja Lionel.

Somerset:

Was not thy father, Richard Earl of Cambridge,
For treason executed in our late king's days?
And by his treason, stand'st thou not attainted,
Corrupted and exempt from ancient gentry?

Schlegel:

Ward nicht dein vater, Richard, graf von Cambridge,
Zur zeit des vor'gen königs um verrat gerichtet?
Und hat nicht sein verrat dich angesteckt,
Geschändet und entsetzt vom alten adel?

»Dich angesteckt« ist zweideutig, insofern es heissen könnte, der sohn sei auch ein verräter; Schlegel will aber sagen, dass die rechtlichen folgen des väterlichen verbrechens auch auf ihm lasten, so dass er keinen anspruch auf den adel mehr habe. Darum schlage ich vor:

Und hat nicht sein verrat dich mitbefleckt
Und ausgestossen aus dem alten adel?

4. Zu *King Lear*.

a) Lear I 1, 215—225 (textänderung).

I yet beseech your majesty, —
If for I want that glib and oily art,
To speak and purpose not, since what I well intend,
I'll do't before I speak, — that you make known
It is no vicious blot, murder, or foulness,
No unchaste action, or dishonour'd step,
That hath deprived me of your grace and favour;
But even for want of that for which I am richer,
A still-soliciting eye, and such a tongue,
As I am glad I have not, though not to have it
Hath lost me in your liking.

Durch eine ganz leise änderung ist der vers geheilt. Shakespeare hat sicher geschrieben:

But even *the want* of that *for which* I am richer,

und das *for* hat sich vor *want* eingeschlichen, was um so leichter war, als es eine stehende phrase *for want of* gibt. Unsre deutschen übersetzer haben auch ohne weiteres so übertragen, als ob sie *the want* vor sich gehabt hätten.

Schlegel:

Dennoch bitt' ich, herr —
Ermangl' ich auch der schlüpfrig-glatten kunst,
Zu reden nur zum schein — denn was ich ernstlich will,

Vollbring' ich, eh' ichs sage —, dass Ihr zeugt,
Es sei kein schnöder makel, mord und schmach,
Kein zuchtlos tun, noch ehrvergess'ner schritt,
Der mir geraubt hat Eure gnad' und huld.
Nur, weil mir fehlt — wodurch ich reicher bin —
Ein stets begehrend aug' und eine zunge,
Die ich mit stolz entbehr', obgleich ihr mangel
Mir Eure neigung[1]) raubte.

Jordan:

Gleichwohl ersuch' ich Eure majestät,
Mir zu bezeugen, dass es keine schandtat,
Kein mord, betrug noch sittenloser schritt
Gewesen ist, was Eurer gunst und gnade
Mich so beraubt, vielmehr ein mangel nur,
Durch den ich reicher bin: mir fehlt das auge,
Mir fehlt die zunge der begehrlichkeit,
Und ihres fehlens bin ich froh, wiewohl
Es Eure liebe mir gekostet hat.

Voss:

Gleichwohl beschwör' ich Eure majestät
(Da die geschmeid'ge glatte kunst mir fehlt,
Zu reden ohne zweck, denn was ich meine,
Vollbring' ich, eh' ich's sage); machet kund:
Dass es kein laster ist, noch andrer makel,
Kein ruchlos tun, noch ehrvergessner schritt,
Was mich beraubt hat Eurer gnad und huld;
Nein, nur der mangel, der mich reicher macht,
Des nimmersatten augs und solcher zunge,
Die ich mit freuden nicht besitz', obgleich
Ihr nichtbesitz um Eure gunst mich bringt.

b) Lear I 2 (textänderung).

Gloucester:

Edmund, seek him out; wind me into him, I pray you: frame the business after your own wisdom.

Nach Delius soll dieses *me* der ethische dativ sein: »dringe mir in sein inneres ein, forsche ihn mir aus.« Dies ist ja grammatisch nicht unmöglich, indessen wäre er für das ohr eine härte, da es *me* zu leicht für den akkusativ halten könnte. Sollte nicht der dichter *wind thee* geschrieben haben? Am anfang des stückes redet Gloucester seinen unehelichen sohn zwar mit *you* an, später aber verfällt er in das »du«: *Find out this villain, Edmund; it shall lose thee nothing: do it carefully.*

[1]) In der ausgabe von Brandl »Euren beifall«.

c) Lear II 1, 28 ff. (übersetzung).

Edmund (zu Edgar, seinem halbbruder sprechend):

I hear my father coming; pardon me
In cunning I must draw my sword upon you:
Draw; seem to defend yourself; now quit you well.
Yield: come before my father. Light, ho, here!
Fly brother. Torches, torches! So, farewell.
[Exit Edgar.]

Der sinn ist ja ganz klar; Schlegel übersetzt vollkommen richtig: »Komm zuvor ihm«; Jordan aber falsch: »Komm vor meinen vater«.

now quit you well ist aber auch von Schlegel missverstanden worden, er sagt: »Nun, mach dich fort«. Das ist weder sprachlich möglich, noch erlaubt es die sachlage. Eine solche aufforderung konnte erst später kommen, und sie kommt ja auch mit den worten *come before my father*, vorläufig aber befinden sie sich im scheingefecht: »zieh, gib dir den anschein, dich zu verteidigen, mach's gut, gib nach, weiche.« *quit you well* entspricht genau dem französischen *acquittez-vous bien*.

5. Zu *Macbeth* (text).

a) Macbeth I 1, 58 f.

Macbeth. If we should fail?
Lady Macbeth. We fail!
But screw your courage to the sticking-place,
And we'll not fail.

In der ersten folioausgabe steht: *We faile?* Was dem sinn nach dasselbe besagt wie *We fail!* d. h. Lady Macbeth weist den gedanken, dass ihr unternehmen scheitern könnte, als undenkbar zurück. Wie stimmt das aber zu dem folgenden *but?* Deshalb hatte Capell einen punkt gesetzt; leider hat man diese änderung, die so offensichtlich die wahre lesart ist, noch immer nicht angenommen.

Man setze die verse nunmehr so ab:

Macbeth. If we should fail —
Lady Macbeth. we fail.
Und wenn's missrät —
missrät's.

Das entspricht völlig dem gewissen- und bedenkenlosen wesen dieses weibes; wenn das unternommene misslingt, macht es auch

nichts aus, — aber, fügt sie hinzu, um ihren schwankenden gatten zu ermutigen, es ist kein grund, ein misslingen zu fürchten, wenn du nur deinen mut anspannst.

b) Macbeth II 1, 56—60 (zur übersetzung und zum text).

> Thou sure and firm-set earth
> Hear not my steps, which way they walk, for fear
> Thy very stones prate of my whereabout,
> And take the present horror from the time,
> Which now suits with it.

Schlegel:

> Du festgefugte erde, leicht verwundbar,
> Hör' meine schritte nicht, wo sie auch wandeln,
> Dass nicht ausschwatzen selber deine steine
> Mein *wohinaus* und von der stunde nehmen
> Den jetz'gen stummen graus, der so ihr ziemt.

»Das wohinaus« ist vom übersetzer neugebildet, offenbar nach dem englischen *whereabout*, und klingt dunkel. Er versteht darunter doch wohl zweifellos »vorhaben, absicht, ziel«; auch Delius erklärt es so und Bodenstedt: »Dass nicht die steine selbst mein ziel verraten«. Ob Shakespeare das gemeint hat, und ob *whereabout* je dies bedeutet hat, ist mir recht fraglich. Es gibt und gab wohl in diesem sinne *to be about (= at) something*: aber *there, where*? Wir kommen jedenfalls mit der üblichen bedeutung von *whereabout*, jetzt meist im plural vorkommend, »augenblicklicher aufenthalt« sehr gut aus: »Wo ich g'rad bin«.

»Von der stunde nehmen den . . . graus« ist dem Englischen zu sklavisch nachgebildet und ungut, weil doppelsinnig; darum setze man lieber:

> Wo ich g'rad bin, und so der stunde nehmen
> Den jetz'gen stummen graus, der so ihr ziemt.

Schlegel hat das *it* von *Which suits with it* auf *time* bezogen, während Delius es von *whereabout* versteht, ich muss aber ersterm nach meiner obigen auffassung dieses wortes zustimmen.

In der folio stand übrigens gar nicht

> Hear not my steps, which way they walk,

sondern

> Hear not my steps, which they may walk,

was von Rowe in die obige lesart verändert worden ist. War das wirklich nötig? Kann nicht Shakespeare haben sagen wollen: »Höre meine schritte nicht, damit nicht sogar die steine, welche

sie (*my steps*) bewandeln mögen, meinen aufenthalt verraten«? Dass *to walk* noch heute auch transitiv ist, brauche ich niemandem zu sagen, und die vorwegnahme des relativsatzes ist eine leichte unebenheit, die uns bei Shakespeare am letzten verwundern darf.

Wie kam Schl. übrigens zu leicht verwundbar?

Berlin. G. Krueger.

LORD BYRON, THE ADMIRER AND IMITATOR OF ALFIERI.

Contents.

Literature.

The Poetical Works of Lord Byron. Albion Edition. London. — Tragedie di Vittorio Alfieri. Firenze 1866. — Th. Moore, The Life, Letters and Journals of Lord Byron. London 1866. — Medwin, Conversations of Lord Byron. London 1824. — Lady Blessington, Conversations of Lord Byron. London 1834. — Quarterly Review, Art. X, October 1822. — Prescott, Biographical and Critical Essays. London 1854. — Westenholz, Über Byron's historische Dramen. Stuttgart 1890.

Introduction.

Full of the warmest admiration and the deepest understanding for the genius of Lord Byron, Goethe, the masterspirit of German literature, has immortalized the poet in Euphorion, the son of Helena and Faustus, the offspring of classical antiquity and modern romanticism. Who more than Lord Byron represents the fusion of the classic and the romantic characteristics in poetry? The idol and the model

of his youthful productions was Pope, the sternest classicist imaginable. Later on, when writing his tales in verse, our poet went over to the camp of his adversaries, so bitterly and unsparingly reviled in his *English Bards and Scotch Reviewers*. No wonder then that on the classic soil of Italy, among the grand old ruins and monuments of by-gone times, Byron returned to the idols of his youth. It is there he became one of the most ardent admirers of a man who had led the Italian drama back to the classic canons of composition: Il Conte Vittorio Alfieri, born 1749 at Asti, had become the reformer of the Italian stage by imitating the regular French tragedy. At the same time, he had tried to inflame his countrymen by his themes of liberty with a warmer love of country, thus becoming of no little importance with respect to the political development of Italy in the future. Alfieri died in 1803 at Florence, so that when Byron came to live in Italy, he could but pay his homage to the dead man who had found a resting-place at the Church of Santa Croce.

Chapter I.

Byron, the Admirer of Alfieri.

§ 1. Testimony from the poet's own writings.

Byron's enthusiasm for Alfieri may be traced back as far as the year 1814. In his Journal, Febr. 1814, we read: "Went out . . . and redde the *Robbers*. Fine, — but *Fiesco* is better, and Alfieri and Monti's *Aristodemo* best. They are more equal than the Tedeschi dramatists." (Cf. Moore, p. 228.) This admiration increased when our poet lived under the sunny sky of Alfieri's own country. In the wild and grand scenery of Switzerland, he had written his first wild and grand dramatic production *Manfred* in the free form and measure of the old dramatists. But in the sunnier regions of Italy, a country less wild and less free than the one he had left, he writes those glowing dramatic tirades against tyranny and oppression in a strictly classical form, inspired by the example of his much admired model Alfieri. We have the testimony of his own pen, written about this period, which proves how much Byron's acquaintance with Alfieri's works and his admiration for them had grown by this time. In a letter to Murray, dated April

1817, the poet writes: "The church of 'Santa Croce' contains much illustratious nothing. The tombs of Machiavelli, Michel Angelo, Galileo Galilei, and Alfieri, make it the Westminster Abbey of Italy." (Moore, p. 353). His mentioning Alfieri in this way together with the ablest men their country has produced, goes far to prove what Lord Byron's feelings for this author must have been. The following stanza in the 4th Canto of *Childe Harold* was dictated by this enthusiasm:

> In Santa Croce's holy precincts lie
> Ashes which make it holier, dust which is
> Even in itself an immortality,
> Though there were nothing save the past, and this
> The particle of those sublimities
> Which have relapsed to chaos: — here repose
> Angelo's, Alfieri's bones, and his,
> The starry Galileo, with his woes;
> Here Machiavelli's earth returned to whence it rose. —

In another letter to his publisher, dated from Bologna 1819, Byron comments upon the effect of one of Alfieri's dramas upon him; it is thus he writes: "Last night, I went to the representation of Alfieri's *Mirra*, the two last acts of which threw me into convulsions. I do not mean by that word a lady's hysterics, but the agony of reluctant tears, and the choking shudder which I do not often undergo for fiction . . . The worst was that the 'Dama', in whose box I was, went off in the same way . . . she has been ill, and we are all languid and pathetic this morning." (Moore p. 404.)

§ 2. Testimony from contemporaries.

This last testimony is seconded by another, given by the lady herself in whose company Byron witnessed the performance. Her description of the occurrence runs thus:

Gli attori, e specialmente l'attrice che rappresentava Mirra, secondava assai bene la mente del nostro grande tragico. L. B. prece molto interesse alla rappresentazione, e si conosceva che era molto commesso. Vienne un punto poi della tragedia in cui non potè più frenare la sua emozione, — diede in un diretto pianto e i singhiozzi gl'impedirono di più restare nel paleo; onde si levò, e parti del teatro. In uno stato simile lo viddi un altra

volta a Ravenna ad una rappresentazione del *Filippo* d'Alfieri. (Moore p. 404.)

Medwin (Conv. of L. B. p. 110) tells us that, when conversing with Lord Byron about dramas and dramatists in general, our poet came to speak of Alfieri's *Filippo* or *Don Carlos*, as he called the play. This time he expresses his admiration for Alfieri's dramatic faculty in the following terms:

There are four words in Alfieri that speak volumes. They are in *Don Carlos!* The King and his Ministers are closeted during an interview of the Infant with the Queen Consort: the following dialogue passes which ends the scene: Vedesti? — Vedi. — Udisti? — Udi! — All the dramatic beauty would be lost in translation — the nominative cases would kill it. —

According to Medwin, *Mirra* was in Byron's opinion "the best worked-up of Alfieri's tragedies"; (Medwin p. 111) he declared the play to be a favourite with the Italians.

§ 3. Reasons for Byron's admiration.

I might go on stating proofs and testimonies of Byron having well known and highly appreciated Alfieri, as they are not wanting either in his letters or in the records of contemporaries; but I shall proceed to inquire into the next question. It is but natural that we ask: What was is that made Byron admire Alfieri so greatly, much more than ever he admired England's greatest dramatist, of whom he more than once speaks depreciatingly enough, whom he declares to be "the worst of models?" It is again Medwin (Conv. p. 106) who informs us how Byron once criticized Shakespeare in the following terms: "His comedies are quite out of date, many of them insufferable to read, much more to see. They are gross food, fit only for an English or German palate; they are indigestible to the French & Italians, the politest people in the world. One can hardly find ten lines together without some gross violation of taste or decency." — Medwin adds: "It was easy to be perceived that during this tirade against the stage and Shakespeare, he was smarting under the ill reception *Marino Faliero* had met with, and indignant at the critics who had denied him the dramatic faculty."

Byron himself, more than once, states the reasons for his admiring Alfieri so warmly. When talking with

Medwin about the English playwrights, and comparing them with the French and the Italian dramatists, his Lordship says:

The French very properly ridicule our bringing in "enfant au premier acte, barbon au dernier". I was always a friend to the unities, and believe that subjects are not wanting which may be treated in strict conformity to their rules. No one can be absurd enough to contend that the preservation of the unities is a defect — at least a fault. Look at Alfieri's plays, and tell me what is wanting in them. Does he ever deviate from the rules, prescribed by the ancients? (Medwin p. 108.)

Another reason for his admiration of Alfieri is stated by Byron. Twice he asserts in his letters to Murray that what attracts him in Alfieri, is "the nobility of thought and expression" no less than that of Shakespeare, Pope and Burns. (Moore p. 500.)

Indeed, so far does this veneration go that our poet is proud of being compared to his idol, as we may infer from his own words. In his Journal (Moore p. 644) he tells us that, among a good many other characters, famous either in history, literature or in fiction of almost any country, he has been compared to Alfieri. He follows this statement up, as if proud of the resemblance, by saying: "The likeness was asserted very seriously by an Italian who had known him in his younger days." — Lady Blessington (Conv. p. 96) confirms our assertion, for she tells us:

He [Byron] frequently talks of Alfieri and always with enthusiastic admiration. He remarks on the similarity of their tastes and pursuits, their domesticating themselves with women of rank [viz. the Duchess Guiccioli and the Duchess of Albany], their fondness for animals, and, above all, for horses; their liking to be surrounded by birds and pets of various descriptions, their passionate love of liberty, habitual gloom etc. In short", she winds up, "he produces so many points of resemblance that it leads one to suspect that he is a copy of an original he has long studied.

Indeed, if anything, it was Alfieri's love of liberty that called forth Byron's warmest sympathy. No wonder then that our poet, who was well acquainted with Alfieri's *Vità,* which he thought "delightful", felt himself fascinated by this genius. He was attracted not only by the sameness in their dispositions,

but above all by the Italian poet's ardent love of his country which induced the latter to rekindle by his verses the dormant love of liberty in his compatriots in order to rouse them into a spirit of rebellion to throw the Austrian yoke off. This enthusiastic love of freedom was the reason why both poets admired Washington, and were unanimous in their praise of him. Alfieri dedicated one of his tragedies *Bruto Primo* to him in the following lines, highly characteristic of his political views and poetical aspirations. They run:

Al Chiarissimo e Libero Uomo
Il Generale Washington.

Il solo nome del liberator dell' America può stare in fronte della tragedia del liberator di Roma . . . Felice voi che alla tanta vostra [l'amor della gloria] avete potuto dar base sublime ed eterna, l'amor della patria dimostrato coi fatti. Io, benchè nato non libero, avende pure abbandonato in tempo i miei Lari, e non per altra cagione che per potere altamente scrivere di libertà; sperò di avere almeno per tal via dimostrato quale avrebbe potuto essere il mio amor per la patria, se una verace me ne fosse in sorte toccata. In questo solo aspetto, io non mi credo indegno del tutto di mescere al vostro il mio nome.

Byron, in his turn, gives vent to the very same feelings, in which his congeniality with Alfieri, his mental kinship, as it were, displays itself unmistakably. In his Journal (Moore p. 205) we read:

Give me a republic, or a despotism of one, rather than the mixed government of one, two, three. A republic! — look in the history of the earth — Rome, Greece, Venice, France, Holland, America, our short (eheu!) Commonwealth, and compare it with what they did under masters . . . To be the first man — not the Dictator — not the Sylla, but the Washington or the Aristides — the leader in talent and truth — is next to the Divinity!

And at the disappointment our poet experienced at the fall of his idol Napoleon — the champion, in his opinion, of the natural rights of the nations, the iconoclast of royalty and despotism — his muse bewails the Emperor's overthrow in verses like the following: *[Ode to Napoleon]*

Where may the wearied eye repose
When gazing on the Great,

Where neither guilty glory glows
Nor despicable state?
Yes — one — the first — the last — the best,
The Cincinnatus of the West,
Bequeathed the name of Washington,
To make man blush, there was but one!

Can there be any two men more akin in their political and liberal aspirations? One more point, though entirely of an external nature, comes into consideration to account for Byron feeling himself of a kinship with Alfieri — that is their having, both of them, sprung from an ancient noble family, which, however insignificant it might appear to others, was of great weight with a man like Byron, proud above all of being a Peer, more so even than of being a Poet.

Chapter II.

Alfieri's Mode of dramatic Treatment.

In order to be able to trace Alfieri's influence on Byron, I must first analyze the Italian writer's mode of dramatic treatment, the peculiarities of his diction and versification. Alfieri may be regarded as the reformer of the Italian stage in so far as he tried to introduce into his country the regular French tragedy, modelled upon the classic drama of the ancients. An English critic characterizes the French tragedies as "plays of which the scene is never changed, of which the action is comprised within the time of representation, which are uniformly grave and stately, without intermixture of comedy or lighter dialogue, and whose heroes and heroines decorously retire behind the curtain to die". (Quarterly Review Art. X, Oct. 1822.) Almost as much may be said of Alfieri's dramas. The poet, at once, plunges into "medias res", without any introduction whatever, scrupulously adhering to the three unities, and nothing but the catastrophe is left. As to his characters, they are fully developed from the very beginning, springing forth, as it were, ready formed from the brain of the poet, like Minerva from the head of Jupiter. They are as we see them — but why it is they are thus and not otherwise, what agencies have contributed to their development, we are not told. They are either grand or base, hardly any play without

an intrigue-loving rascal or a self-sacrificing "confidant". — The plot is simple, it generally turns on a great crime. The number of the "dramatis personae" is limited as in all regular French or Greek tragedies.

Alfieri's diction is as closely modelled upon the French rhetoric of a Corneille or a Racine as possible: it is pathetic throughout, long soliloquies abound. No comic scenes are blended with the tragic ones. How we should enjoy a good hearty laugh between these never-ending, stately monologues and dialogues! Prescott (Biogr. & Crit. Ess. p. 375) criticizes Alfieri's style in the following terms: "It is true that he sometimes mistakes passion for poetry, that he has left this last too naked cf imagery and rhetorical ornament, that he is sometimes stilted when he would be dignified, and that his affected energy is too often carried into mere muscular contortions. His system has indeed the appearance of an aspiration after some ideal standard of excellence which he could not wholly attain."

As regular and as stately as we might expect it to be after all that has been said of these pseudo-classical plays, is their metre. Alfieri's tragedies are all of them couched in the endecasillabo verse, he never deviates from it — all is stately regularity and monotony from beginning to end.

Chapter III.

Byron's *Marino Faliero*, an attempt at a regular tragedy.

Such are the dramatic productions that called forth Byron's enthusiasm. Like Alfieri, he wanted to become the reformer of the English stage as he himself states in a letter to Murray: "My dramatic simplicity is studiously Greek, and must continue so; no reform ever succeeded at first . . . I want to make a regular English drama, no matter whether for the stage or not, which is not my object, but a mental theatre." (Moore p. 525.) In another letter, he expresses the same intent: "My object has been to dramatise like the Greeks . . . striking passages of history, as they did of history and mythology. You will find this very unlike Shakespeare; and so much the better in one sense, for I look upon him to be the worst of models, though the most extraordinary of

writers. It has been my object to be as simple and severe as Alfieri, and I have broken down the poetry as nearly as I could to common language." Again, he declares how little he appreciates the old dramatists, and how highly he prizes the regular imitations of the ancient tragedies. He writes thus to his publisher: "I am, however, persuaded that this [i. e. to produce a great tragedy] is not to be done by following the old dramatists . . . but by writing naturally and regularly, and producing regular tragedies like the Greeks . . . I have, you see, tried a sketch in *Marino Faliero* . . . If you want to have a notion of what I am trying, take up a translation of any of the Greek tragedians . . . Then, judge of the 'simplicity of the plot' etc., and do not judge me by your old mad dramatists . . . Or take up a translation of Alfieri, and try the interest, etc. of these my new attempts in the old line, by his in English . . ." (Moore p. 492.) Byron could not possibly state in plainer words what his intention was in writing his first "Historical Tragedy", as he himself styled his *Marino Faliero, Doge of Venice.*

This play was composed in 1820, during the poet's stay at Ravenna. In a letter, dated April 9. 1820, we read: "I have begun a tragedy on the subject of *Marino Faliero, the Doge of Venice.*" (Moore p. 441.) For four years he had meditated the work according to his own assertion in the Preface. We find it confirmed by the following passage, dated from Venice, Febr. 25. 1817. It runs thus: "I mean to write a tragedy on the subject [Marino Faliero], which appears to me very dramatic; an old man, jealous and conspiring against the state of which he was the actually reigning chief." (Moore p. 341.) The play was finished by July 17. 1820. At that time, Byron acquaints Murray with the fact: "The tragedy is completed . . . History is closely followed." (Moore p. 451.) — His sources were the old Italian Chronicles. "The story of this Doge is to be found in all her [Venice] Chronicles, and particularly detailed in the *Lives of the Doges* by Marin Sanuto," the poet writes in the Preface.

§ 1. Parallels.

a) Subject-matter. — In how far then was Byron influenced by Alfieri in the composition of this, his first regular

tragedy? — First of all in the choice of his subject-matter, it being an historical one, turning on a theme he had, at all times, most at heart: the hatred of tyranny, the love of liberty. A subject so well suited to become the vehicle of imparting to the world his reformatory schemes, his liberal views and tendencies, in a manner in which Alfieri had set the example, could not fail to attract the poet's fancy.

The outlines of the play are, in short, as follows: Marino Faliero, the aged Doge of Venice, has married the young and beautiful daughter of his dying friend. A young Venetian Steno has offended the proud prince and supreme head of the Republic by writing on his ducal chair: M. F., the husband of the fair wife, others kiss her, but he keeps her. — The Doge demands the offender's life, but the Council of the Forty inflict only a slight punishment, "a month's arrest", on Steno. This mild sentence of his compeers enrages the Doge to such a degree that he joins a conspiracy to overthrow the government. At the last moment, the plot is discovered, the ringleaders are convicted, and put to death. The Doge himself is beheaded in the very same place where he had taken his oath as Chief of the Republic, after having been chosen Doge by his own countrymen.

b) Plot. The plot of the play is a simple one, such as the classic treatment demanded: A proud, ambitious nobleman entering in a conspiracy against the overbearing aristocracy in order to revenge himself for an offence committed against his wife and his vanity. It is, in the main, the same plot we find developed in one of Alfieri's tragedies: *La Congiura de Pazzi*. In this play, one of the most eminent citizens of Florence joins a conspiracy, planned by his son, to dethrone the Medici. —

Byron prides himself on having chosen a "strictly historical" subject. But, if we inquire into the correctness of this latter statement, we find that our poet, more than once, deviates from his source. In history, M. F. is the originator of the conspiracy, while in Byron's play he merely joins it. With respect to this fact, Westenholz in his treatise *Über Byron's historische Dramen* writes: "Byron ist durchaus unhistorisch. Bei Sanuto treibt ihn herrschsucht dazu, eine verschwörung anzuzetteln, nicht das gefühl der

rache und der wunsch, sich genugtuung für die seiner gemahlin angetane beleidigung zu verschaffen." And he is right, for in Sanuto we read: "When this Duke had held the dukedom during nine months and six days, he, being wicked and ambitious, sought to make himself Lord of Venice." (*M. F., Doge of Venice.* Appendix.) According to Sanuto, the offence is but the last drop to make the cup of anger overflow.

Involuntarily the question arises: What induced Byron to give up historical truth, which, after all, was one of his chief aims when writing *M. F.;* for in a letter to Murray, we read: "Here is another historical note for you. I want to be as near truth as the drama can be." (Moore p. 453.) What reason was weighty enough for the poet to give up historical truth? I ask again. The answer is obvious: None other but the wish of the disciple to copy his master as closely as possible. And indeed, in comparing the two plays, we are struck with similarities, not only in single scenes, but in the entire plan of the tragedies, and we arrive at the conclusion that Byron modelled his first regular drama on that of his much admired predecessor. This fact will hardly surprise us, if we remember what Moore tells us about Byron's habit before beginning to write. According to him, Byron, when engaged in the composition of any work, would "excite his vein by the perusal of others on the same subject or plan." (Moore p. 421.)

No wonder then that, in his first attempt at a regular play, the disciple takes hold of the leading hand of his master. Byron himself explains this deviation from historical truth in a way that supports our statement. He thus accounts for it in the Preface to M. F.: "In speaking of the drama of M. F., I forgot to mention that the desire of preserving, though still too remote, a nearer approach to unity than the irregularity, which is the reproach of the English theatrical compositions, permits, has induced me to represent the conspiracy as already formed, and the Doge acceding to it, whereas, in fact, it was of his own preparation, and that of Israel Bertuccio. The other characters (except that of the Duchess), incidents and almost the time, which was wonderfully short for such a design in real life, are strictly historical . . ." In favour of the unities therefore, Byron gave up historical truth, thus being better

able to follow his master's footsteps in the entire construction of the play.

Both tragedies, as I stated above, turn on almost the same plot. But, besides this similarity, we find that the development of the plot is, in the main, the same. In both our writers, the conspiracy is completely planned; everything is in readiness, and all necessary orders are given. With the exception of the ringleaders, the conspirators are left in the dark as to their chiefs' intent — a fact, mentioned in Byron's Chronicles. There is but one thing preventing them from striking the blow. In Alfieri, as well as in Byron, — a fact not stated in the Chronicles — the chief of the conspiracy wants a certain person, a person of great authority with the people, to join the rebels in order to sanction, as it were, their enterprise. Both succeed in winning over this important personage, and, at once, the hour and the signal for the outbreak are settled upon. The signal given is the very same in both plays — the tolling of the bells. It is true, Byron found this fact in his source; but the way he makes use of it to enhance dramatic effect: the seemingly successful beginning of the conspiracy, announced by the ringing of the bells, and its final failure — these are copied from Alfieri. Both plays wind up alike. The conspirators are subdued, and die behind the scene. Thus much for the development of the plots, so strikingly alike.

c) Single situations. — In regard to single situations, as modelled on similar ones in Alfieri's tragedy, I shall point out two. The first is that most impressive scene when Angiolina confers with her husband, shortly before the outbreak of the conspiracy. She is all womanly tenderness full of anxiety for her husband's well-being, much disquieted by his changed behaviour, his restlessness betraying to her watchful eyes some inner emotion, of which she does not know the cause. Believing it to be the injury done him by Steno, she tries to appease his mind, having the good sense to treat the insult with scorn. Her words to this effect are:

> but wherefore yield you
> To the most fierce of fatal passions and
> Disquiet your great thoughts with restless hate
> On such a thing as Steno? [Act II. Sc. I.]

She tries to reconcile him to his offender: "Heaven bids us to forgive our enemies," she pleads, and again:

Do not speak thus wildly —
Heaven will alike forgive you and your foes.

In order to reconcile him to his fate, she reminds him of her love, saying:

I am too well avenged, for you still love me,
And trust, and honour me; and all men know
That you are just, and I am true; what more
Could I require, or you command?

Comparing Byron's scene with the third scene in the first Act of Alfieri's play, we find Raimondo, the conspirator, and his loving wife Bianca who, like Angiolina, has been anxiously waiting for her husband's return. She too tries, by affectionate words, to reconcile her husband to those who have wronged him, her brothers, who are about to deprive him of the office of a senator. In the following terms, she offers to be the peace-maker between him and them:

o, se l'altera
Alma tua non disdegna aver di pace
Stromento in me, son io per te men presta
A favellar, pianger, pregare, ed anco
A far, se il deggio, a' miei fratelli forza?
[*La Congiura dé Pazzi.* Act. I. Sc. 3.]

Bianca, too, complains of her husband's restlessness; she surmises something fatal from it, and fears for him she loves so well. Such are her words:

Eppure,
Ti leggo in volto da fera tempesta
Sbattuto il core . . . Ah! non vegg'io forieri
Di pace in te.

She, like Angiolina, tries to lay the storm in his heart, to reconcile him to his fate by reminding him of his children's love:

Vieni or dunque; al velen, ch'ogni tua vena
Infesto scorre, alcun dolce pur mesci.
Oggi abbracciati i nostri figli ancora
Non hai. Deh! vieni: a te il diranno anch' essi
Con gl'innocenti taciti lor baci,
Meglio ch'io col parlar, che pur sei padre.

The second situation that undoubtedly shows Alfieri's influence, and accounts, to some degree, for Lord Byron's deviation from historical truth, is the scene in which Bertuccio sounds Faliero's heart. He reminds the Doge of the insult sustained from the aristocracy in order to rouse his animosity and win him over to his enterprise. He himself states the reason for his coming to demand redress from Faliero in the following terms:

> Some rumours that the Doge was greatly moved
> By the reference of the Avogadori
> Of Michel Steno's sentence to the Forty
> Had reach'd me. I had served you, honour'd you,
> And felt that you were dangerously insulted,
> Being of an order of such spirits as
> Requite tenfold both good and evil: 't was
> My wish to prove and urge you to redress.
>
> [Act I. Sc. 2.]

Bertuccio, too, has been mortally offended by a Venetian nobleman. He, like the Doge, demands redress, but is sure to find none, so that, to a certain degree, their situation is alike. Having enraged the Doge's heart to the utmost, Bertuccio sets it on fire by the following words glowing with all Byron's hatred of oppression and tyranny:

> Not thou,
> Nor I alone, are injured and abused,
> Contemn'd and trampled on; but the whole people
> Groan with the strong conception of their wrongs
> — — — — — — — — — — —
> — for who is he amongst them
> Whose brethren, parents, children, wives or sisters
> Have not partook oppression, or pollution
> From the patricians? [Act I. Sc. 2.]

The Doge lends a patient ear to these disclosures, and finally declares himself ready to join the conspiracy. On asking Bertuccio for a revelation of his plans and his means, in order to lend a helping hand, he is told:

> We are enough already,
> You are the sole ally we covet now.
>
> [Act I. Sc. 2.]

On turning to Alfieri, we find a scene similarly constructed, written in the same spirit of enthusiasm for liberty. It is the 2nd scene of the 3rd Act. Guglielmo's son, he who has planned the conspiracy, tries to win over his father by the very same means Bertuccio makes use of.

> Manca a tant'opra il più: l'antico padre,
> Guglielmo, quei che avvalorar l'impresa
> Sol può, la ignora — [Act. III. Sc. 1.]

he says not unlike Bertuccio.

He thus pleads his cause:

> Tu sol rimani, o padre; ove dovresti
> Più d'ogni altri sentir s'ei pesa il giogo:
> Tu, che a me padre, al par di me nimico
> Sei de "tiranni: tu cittadin fra" buoni
> Ottima già; per lo tuo troppo e stolto
> Soffrire, omai tu pessimo fra 'rei,
> Col tuo vile rifiuto, a noi perenni
> Fa i ceppi, e a te l'infamia. [Act III. Sc. 2.]

And he, like Bertuccio, succeeds in his intent — like Bertuccio, he reveals his plan, and finally declares:

> Gran mezzi
> Abbiam, tu il vedi; e ancor più ardir che mezzi:
> Sublime il fin, degno è di noi.

Other scenes evidently modelled upon similar ones in Alfieri's play, might be pointed out, but I shall restrict myself to the preceding ones.

d) Characters. — More striking than all these parallels is the sameness in the painting of the principal characters in both plays. First of all, I shall deal with the only character Byron did not find in his acknowledged source, the Doge's wife Angiolina. She evidently was suggested by the conspirator's wife in Alfieri's drama. Both characters are alike loving, tender and high-minded. Both are kept in ignorance as to the real cause of their husbands' emotion, but are acute enough to feel that something extraordinary and fatal is going to take place. Both are alike loved and esteemed by their husbands, though they cannot approve of their behaviour. Bianca's loving thoughtfulness and true womanliness are best characte-

rized when she upbraids Raimondo for his putting no trust in her. She pleads:

In core
Tu covi alto disegno. A me non stimi,
Che a dir tu l'abbi? e tacilo. Ti chieggo
Sol di seguirti; e il nieghi? Io forse posso
A te giovar, ma nuocerti, non mai.
[Act V. Sc. 1.]

In her womanly acuteness, she has correctly surmised the cause of her husband's emotion. Likewise Angiolina, whose words to the same effect run:

Forgive me, there is something at your heart
More than the discharge of public duties . . .

and again:

Ah, why
Do you still keep apart, and walk alone,
And let such strong emotions stamp your brow,
As not betraying their full import, yet
Disclose too much? [Act I. Sc. 1.]

Most touching, and strongly reminding us of Bianca's tender pleading, are the following lines:

As I have ever shared your kindness
In all things else, let me not be shut out
From your distress: were it of public import,
You know I never sought, would never seek
To win a word from you; but feeling now
Your grief is private, it belongs to me
To lighten or divide it. [Act II. Sc. 1.]

Thus Angiolina, and thus Bianca:

O dolci
Passati tempi, ove ne andaste? Al fianco
Non mi sdegnavi allora; nè mai passo
Movevi allor, ch'io nol movessi accanto.
Perchè ti spiaccio? in che ti offendo? Or sfuggi,
Ed or (che è peggio) anco mi scacci. Il suono
Dunque di questa mia voce non giunge,
Più non penetra entro il tuo core? Ahi lassa!
Pur ti vogl'io seguir, da lungi almeno . . .
[Act V. Sc. 1]

Both wives, full of tender anxiety, state that their husbands' sleep has been much disturbed of late. — One trait, however, more than all others goes far to prove that Byron modelled his Angiolina upon Alfieri's Bianca. It is the last time the two women confer with their rebel husbands. They are far too noble-minded, both of them, to approve of their husbands' conduct and revolutionary schemes from whatever motive they may have sprung. But their love proves greater than any other consideration, they are loving wives in the first instance, no stern moralizers. Most impressive is the scene when Bianca's eyes are opened to her husbands's guilt, when she sees in him the murderer of her brother.

Iniquo, *(she exclaims.)*
Che festi? parla. A me, perfido, torni
Col reo pugnal grondante del mio sangue?
Chi mai ti avrebbe traditor creduto?
Che miro? ohimè! dallo stesso tuo fianco
Spiccia il sangue a gran gorghi?... Ah! sposo...,
[Act V. Sc. 5.]

and we fancy her shedding bitter tears, full of compassion, all recent anger and abhorrence being forgotten at the sight of her husband's distress. When the latter tells her that his wound is mortal, she is all heroine; life has become worthless. She asks for a dagger to die with him she loves better than her own self. Nothing less than the thought of her maternal duties of which her husband reminds her, keeps her from destroying herself. She unflinchingly stands by his side in the very last moments, as his guardian angel trying to protect him from the wrathful revenge of her infuriated brother — truly, the very ideal of a faithful, high-minded wife.

Let us turn to Angiolina. May we say as much of her? How does she behave under like circumstances? — Faliero is put to trial before the assembled tribunal; an officer appears, and announces the Dogaressa's request to be admitted. The request is granted, and Angiolina enters. A fit of faintness overcomes her, a chair is offered; she declines it saying:

I sit not
In presence of my prince and of my husband,
While he is on his feet. [Act V. Sc. 1.]

She does not believe in her husband's treachery, until his silence to her direct appeal whether he be guilty or not, confirms the president's statement. However hard the blow, she resolutely bears up against it; with eloquent words she pleads for her husband:

> Ay, but he must not die! Spare his few years
> Which grief and shame will soon cut down to days.
> One day of baffled crime must not efface
> Near sixteen lustres crowded withe brave acts.
>
> [Act V. Sc. 1.]

She brings forward in his favour all she possibly can: his great services to the state, his valour, and the gratitude due to him as the deliverer of his native town. She appeals when everything else fails, to the generosity of the heart. "The truly brave are generous to the fallen," is her last ineffective plea. She, no less than Bianca, stands up for her fallen husband to the very last, her love conquering all. Like Bianca, she tries to shield him from his merciless adversaries. When called upon to with draw because the sentence of death is going to be pronounced on her husband, and the scene will prove too much for her, she answers:

> I know it will, and yet I must endure it,
> For 'tis a part of mine — I will not quit
> Except by force my husband's side — Proceed!
> Nay, fear not either shriek, or sigh, or tear;
> Though my heart burst, it shall be silent.
>
> [Act V. Sc. 1.]

She, like Bianca, is tired of a life without him she loves best, though he be a traitor — a cloister is to be her future abode. — Thus Angiolina has borrowed some of her most charming traits, her unselfishness in love, her heroic strength, her womanly delicacy from Alfieri's Bianca.

Besides these two female characters that bear a striking resemblance, there are two more, evidently moulded one upon the other. They are the chief conspirators and originators of the plot: Raimondo and Israel Bertuccio. In Bertuccio, Byron has blended two historical personages: the nameless Admiral and the ringleader Bertuccio, but the latter's character is a reproduction of Alfieri's Raimondo. Both are energetic,

clear-sighted, cautious and nobleminded. Their revolutionary designs do not spring from private wrongs merely, but from a deep sympathy with the people's oppression and shameless treatment by their tyrants. Neither of them enters into the conspiracy from ambitious motives. How different does the Chronicle, Byron's source, draw the conspirator's character. The Admiral has no noble designs whatever, no sympathy with the sufferings of his countrymen; merely selfish revenge induces him to lay the plot in conjunction with the Doge. Of Bertuccio the Chronicles say that he was "wily and cunning". — Let us see how Alfieri paints his conspirator Raimondo. He may talk for himself:

> Duolmi, e il dico a te sol; non poco duolmi,
> Mezzo usar vile a generosa impresa:
> La via sgombrar di libertà, col nome
> Di Roma, or stanza del più rio servaggio:
> Eppur, colpa non mia, de'tempi colpa!
> Duolmi altresè che alla comun vendetta
> Far velo io deggio di private offese.
> Di basso sdegno il volgo crederammi
> Acceso; ed anco, invidioso forse
> Del poter dei tiranni. — O, ciel, tu il sai . . .
>
> [Act III. Sc. 1.]

His sympathy with the people's wrongs is illustrated by the following lines:

> Ah, mi spaventa, ed empie
> Di fera doglia or l'avvenire! Al giogo
> Han fatto il callo: il natural lor dritto
> Posto in oblio, non san d'esser fra ceppi;
> Non che bramar di uscirne. Ai servi pare
> Da natura il servir; più forza è d'uopo,
> Piu che a stringerli, a sciorli. [Act III. Sc. 1.]

Raimondo makes the offence received from the tyrants, his masters, merely a pretext to win not only his father's sympathies, but as well the people's assistance in the enterprise. He is the embodiment of the poet's liberal aspirations; for he says:

> Metà dell'opra
> Sta in trucidare i due tiranni: incerta

E maggior l'altra, nel rifar possente,
Libera, intera, e di virtù capace
La oppressa città nostra. [Act III. Sc. 2.]

Likewise Byron has made Bertuccio the representative of his own political principles tending towards freedom, personal as well as mental. Bertuccio, like Raimondo, has been privately wronged, but even deeper than this personal insult, he feels his countrymen's distress. How very familiar do his words strike our ears, after having read Alfieri! Calendero, his fellow-conspirator, a less generous-minded fellow than Bertuccio, when hearing of the offence, says:

Now you rave, or you must intend revenge,
Such as I counsell'd you with your own hand.
[Act II. Sc. 2.]

But, far above mean revenge, believing himself called upon to become the instrument of a higher hand in liberating his fellow-men, Bertuccio answers:

Yes, and for one sole draught of hate forego
The great redress we meditate for Venice,
And change a life of hope for one of exile:
Leaving one scorpion crush'd, and thousands stinging
My friends, my family, my countrymen!
— — — — — — — — — — —
We will not strike for for private wrongs alone:
Such are for selfish passions and rash men,
But are unworthy a tyrannicide.

Yet Bertuccio, like Raimondo, makes this private injury a pretext to sound the Doge in order to win him for his enterprise. Both are alike cautious and clear-sighted. Raimondo's own words bear testimony to this:

Presto il mio braccio è da gran tempo: ed altri
Nè ho presti, assai: ma chi ferir, nè dove,
Come, o quando, non san, nè saper denno.
[Act III. Sc. 1.]

Bertuccio whose cautiousness offers a striking constrast to Calendero's fiery nature, responds to his comrade's impatience:

Be patient but till midnight. Get your musters,
And bid our friends prepare their companies:

Set all in readiness to strike the blow,
Perhaps in a few hours; we have long waited
For a fit time. [Act II. Sc. 2.]

He is glad the rash man was not present when he was insulted, because his impetuosity would have marred the whole enterprise. — That sincere respect Calendero bears his chief-leader as expressed in the following lines:

Worthy Bertuccio, I have known you ever
Trusty and brave, with head and heart to plan
What I have still been prompt to execute —
[Act II. Sc. 2.]

is copied from Alfieri. — It is there Salviati, Raimondo's instrument and fellow-conspirator, declares:

Ben ti avvisi: più t'odo, e più ti stimo,
Degno stromento a libertà. Tu nato
Sei difensor, come oppressor son essi.
[Act III. Sc. 1.]

To what degree, Byron embodied in Bertuccio his own liberal tendencies, is illustrated by the following verses. They are given in answer to Calendero's remark when the latter says that it is well Bertram is an orphan, for "a woman or a child had made him less than either in resolve". — To this remark, Bertuccio replies:

Such ties are not
For those who are call'd to the high destinies
Which purify corrupted commonwealths;
We must forget all feelings save the one —
We must resign all passions save our purpose —
We must behold no object save our country —
And only look on death as beautiful,
So that the sacrifice ascend to heaven,
And draw down freedom on her evermore.
[Act II. Sc. 2.]

Again these words are an echo of Raimondo's when he says to his father:

Dolce consorte,
Parte di me miglior, sempre piangente
Trovomi al fianco: a me piu figli intorno
Piangon, veggendo lagrimar la madre,

E il lor destin non sanno. Il pianger loro
Il cor mi squarcia: e piango anch'io di furto . . .
Ma, d'ogni dolce affetto il cor mi sgombra
Tosto il pensar, che disconviensi a schiavo
L'amar cose non sue. Non mia la sposa,
Non mia la prole, infin che l'aure io lascio
Spirar di vita a qual ch'ei sia tiranno.
Legame altro per me non resta al mondo,
Tranne il solenne inesorabil giuro,
Di estirpar la tirannide, e i tiranni. —

[Act III. Sc. 2.]

Both heroically, and unsubdued to the last, pay the penalty of their deeds.

That Marino Faliero himself is, to a certain degree, modelled on Alfieri's Guglielmo, Raimondo's father, especially in regard to his wavering and indecision when called upon to join the conspirators, has been stated. Both ringleaders are not perfectly sure of their accomplice. In Alfieri, the son asks his father:

Ma il punto, — assai, più che nol credi, — è presto.
Gia tu pensier non cangi? [Act III. Sc. 2.]

In Byron, Bertuccio says to the Doge, when the latter seems wavering:

It had been as well
To have ponder'd this before — ere you embark'd
In our great enterprise. — Do you repent? —

[Act III. Sc. 1.]

But both, once determined, are as firm and sturdy adherents as may be wished for. They resolutely act and die for the cause they have espoused.

Thus I have pointed out that the grouping of the 4 principal personages is the same in both plays. — Byron's minor characters, those he did not find in his model, are mere sketches — another characteristic of the classical drama in which the action is always centered on the chief characters.

e) Single expressions. — Even in regard to single expressions, some parallel passages between Alfieri and Byron may be pointed out. I shall restrict myself to the most striking ones. — When Guglielmo thinks of putting off the

outbreak of the conspiracy to some later period, Raimondo answers:

> O doman gli uccidiamo, o non più mai.
> [Act IV. Sc. 6.]

A very similar reply is given by Marino Faliero to Bertuccio:

> Such blows must be struck suddenly or never.
> [Act IV. Sc. 2.]

In Alfieri, we read:

> Duolmi altrese, che alla comun vendetta
> Far velo io di private offese . . .,
> [Act III. Sc. 1.]

whilst Byron writes:

> We will not strike for private wrongs alone.
> [Act II. Sc. 2.]

In that last most impressive scene when the Doge is waiting for the tolling of the bells as the signal to announce the ultimate success of the rebels, he says:

> Hark, Signor of the Night, and you, ye hirelings,
> — — — — — — — — — — —
> It is your knell — [Act IV. Sc. 2.]

and a second time, the Signor of the Night takes up the word, after the bell has ceased to toll:

> The knell has rung, but it is not the senate's.
> [Act IV. Sc. 2.]

Guglielmo, in like suspense, shouts:

> Ma il sacro squillo del bronzo lugubre
> Udir gia parmi . . . [Act V. Sc. 3.]

f) Result. It is undeniable that Byron moulded his *Marino Faliero* on Alfieri's *La Congiura de' Pazzi* in regard to plot, even in opposition to his source, as well as with respect to the conception of the principal characters. Nor does the poet himself deny having adopted Alfieri as his model with reference to the regular classical treatment of the play. In a letter of his, dated from Ravenna 1820, we read: "I thought that I had told you that it *[Marino Faliero]* never was intended nor written with any view to the stage. It is too long and too regular for your stage, the persons too few, and the unity too much observed. It is more like a play

of Alfieri's than of your stage (I say this humbly in speaking of that great man)" (Moore p. 454].

In January 1821, he protests against *Marino Faliero* being represented in the following terms: "It is too regular — the time, twenty-four hours — the change of place not frequent — nothing melo-dramatic — no surprises, no starts, nor trap-doors, nor opportunities 'for tossing their heads and kicking their heels' — and no love, the grand ingredient of a modern play." (Moore p. 477.) It is thus the poet criticizes his own tragedy as being too regular to please the English public accustomed to see and admire the all but regular plays of their dramatic master. And he is right, for it is in vain we look for any of the characteristics of a romantic drama in *Marino Faliero*.

§ 2. Defects.

First of all, Byron's play is characterized by a total want of all introductory matter. Westenholz in his Essay on *Byron's historische Dramen* blames as the greatest defect »die unklarheit, in welcher wir über die speziellen ursachen der verschwörung, der ja auch der doge nur beitritt, verbleiben. Wir sehen nichts von den angeblich durch die aristokraten ausgeübten grausamkeiten, und was vollends den Bertram, welchem seine kameraden schon von vornherein 'um seiner sanftmut, nicht seines mangels an treue willen' misstrauen, bewogen hat, dem blutigen und gefahrlichen unternehmen sich anzuschliessen, das begreifen wir am allerwenigsten.« — Besides this, Westenholz blames Byron for not telling us the reason of Steno's frivolous deed, a reason which he found in his source. Byron simply refers his readers to the notes, given by him in the Appendix, in order to enable them to understand the proceedings on the stage — an expedient no dramatic writer ever made use of. All these defects spring, more or less, from the poet's strict adherence to the classical canons — his mode of treatment being a purely deductive one instead of the inductive one of the romantic drama. Westenholz, too, sees the cause of the above-mentioned defects in Byron's caprice of sticking to the unities. He correctly observes: »Einen teil der schuld für diese offenbaren mängel trägt ohne zweifel des dichters bemühen, den von ihm verehrten einheiten

nach kräften gerecht zu werden. Die hierdurch gebotene räumliche und zeitliche beschränkung stand naturgemäss einer breit angelegten exposition im wege.«

§ 3. Byron's Diction.

However not merely this outward framework is borrowed from Alfieri; but the inner details of style and language are studiously copied from the master. Gifford, in his treatise on Byron's historical plays (Quart. Rev. Oct. 1822), seems to hit the mark when saying:

"Nor is it in the plot only, thus curtailed and crippled of what would have been its due proportions, that we think we can trace the injurious effects of Lord Byron's continental prejudices and his choice of injudicious models. We trace them in the uniform and unblending severity of his diction, no less than in the abruptness of his verse, which has all the harshness though not all the vigour of Alfieri, and which, instead of that richness and variety of cadence which distinguishes even the most careless of our elder dramatists, is often only distinguishable from prose by the unrelenting uniformity with which it is divided into decasyllabic portions. The sentence of the College of Justice, in the first Act, was likely indeed to be prosaic, and Shakespeare and our elder tragedians would have given it as bona fide prose, without that affectation . . . which condemns letters, proclamations, the speeches of the vulgar, and the outcries of the rabble and the soldiery to strut in the same precise measure with the lofty musings and dignified resentment of the powerful and wise."

No less a person than Byron himself confirms this conjecture that Alfieri was the model imitated by him in regard to diction. He tells Murray that it has been his object to be "as simple and severe as Álfieri" (Moore p. 517), and that he has broken down the poetry as nearly as he could to "common language". — Again, we cannot but admit that he is right. Comparing *Marino Faliero* with any of Byron's earlier poetical productions, we find a great difference in style and rhetoric. We are aware of a studious simplicity of language in *Marino Faliero.* Even in moments of the highest passion, the diction does not rise above its average solemn, but impassionate flow. To illustrate what has been said, I quote the farewell words of Faliero to his wife:

Then farewell, Angiolina! — one embrace —
Forgive the old man who hath been to thee
A fond, but fatal husband — love my memory —
I would not ask so much for me still living,
But thou canst judge of me more kindly now,
Seeing my evil feelings are at rest.
— — — — — in one hour
I have uprooted all my former life,
And outlived everything, except thy heart,
The pure, the good, the gentle! [Act V. Sc. 2.]

Can there be anything less eloquent and less passionate to express a husband's farewell for life to a dearly beloved wife? But for the few words in praise of her innocence and gentle goodness, we might doubt if ever he loved her at all. Again, when addressing the Signory of Venice, in a moment of the most violent emotion, he says in the coolest way imaginable:

You singled me out like a victim to
Stand crown'd, but bound and helpless, at the altar
Where you alone could minister. I knew not —
I sought not, — wish'd not, — dream'd not the election
Which reach'd me first at Rome, and I obey'd . . .
[Act V. Sc. 1.]

Byron, in his desire to imitate Alfieri's diction, at times goes further than his model; for Alfieri's language, though very concise and simple in general, often rises to an elegant and truly grand flow, full of power in expression and thought.

Long and stately monologues are another characteristic of Alfieri's plays; in this respect, Byron almost surpasses his master — for many and longwinded are the soliloquies we meet with in *Marino Faliero*. The poet himself owns as much; in a letter to Murray (Moore p. 457) we read: "The Doge repeats, — true, but it is from an engrossing passion . . . His speeches are long: true, but I wrote for the closet, and on the French and Italian model rather than yours . . ."

Even more striking than all these similarities, is the frequent occurrence of short and abrupt sentences, often elliptic, in both writers. We may open Alfieri's play at random, anywhere we are sure to come across such specimens of rhetoric as:

Soffrire, ognor soffrire? altro consiglio
Darmi, o padre, non sai? or dimmi,
Deh! dove ora è lo stato? o se havvi,
Come peggior si fa? Viviam noi forsi? —

[Act I. Sc. 1.]

Bianca upbraids her husband in the following terms:

Ohimè! che parli?
Tenteresti tu forse? . . . Ah, perder puoi
E padre, e moglie, e figli, e onore, e vita . . .
E che acquistar puoi tu? . . . [Act I. Sc. 3]

or again:

Oh, cielo!
E di che amore! . . . A vera gloria il campo,
Deh, concesso or ti fosse! . . . Ma corrotta
Età viviam: gloria è il servir, virtude
L'amar se stesso. Or, che vuoi tu? cangiarci
Uom sol non puote; e altr'uom che te, non conti . . .

[Act I. Sc. 3.]

I might go to any length in quoting examples of this kind.

On turning to Byron, we find his diction marked with this very same characteristic. To make good my statement, I quote Bertram's farewell words to Lioni:

I have thought again: it must not be — I love thee
Thou know'st it — that I stand here, is the proof
Not least, though last; but having done my duty
By thee, I must do it by my country!
Farewell! — we meet no more in life! — farewell!

[Act IV. Sc. 1.]

The following passage, too, may serve to illustrate this peculiarity:

Is there no way to save thee? minutes fly,
And thou art lost! — thou! my sole benefactor,
The only being who was constant to me
Through every change. Yet, make me not a traitor!
Let me save thee, — but spare my honour!

[Act II. Sc. 1.]

It is a heaping of rhetorical exclamations and questions to give more power to the diction. But, in Byron as well as in Alfieri, it goes beyond all measure, and degenerates into a sort of mannerism.

However austere and plain Alfieri's style in general must be admitted to be, free from all rhetorical elements, yet there are two figures of speech, besides those mentioned above, he is very fond of: enumeration and repetition. The following specimens may serve as examples of enumeration:

i dubbi,
Le speranze, i timori, e l'onte, e i danni,
Tutto ben libra,

or

Nobil vergogna,
Maraviglia, furor, vendetta, speme,
Tutto hai ridesto in me. Canuto senno,
Viril virtude, giovenil bollore,
E che non hai? Tu a me mæstro, e duce,
E Nume or sei. — [Act III. Sc. 2.]

In Act IV. Sc. 6, we read:

Io diedi
Parole, or dubbie, or risentite, or finte —,

a little further on, the following passage occurs:

qual feritor, qual'armi,
Quai mezzi, dove, quando?

and many more might be cited.

In Byron's play, we meet with enumerations almost anywhere; thus Bertram says:

I will disclose — ensnare — betray — destroy —,

and Lioni answers:

Speak, — pause not — all rewards, all pledges for
Thy safety and thy welfare. [Act IV. Sc. 1.]

And again:

I love all noble qualities which merit
Love; and I love my father, who first taught me
To single out what we should love in others,
And to subdue all tendency to lend
All best and purest feelings of our nature
To baser passions. He bestow'd my hand
Upon Faliero: he had known him noble,
Brave, generous, rich in all the qualities
Of soldier, citizen and friend. [Act II. Sc. 1.]

In this speech, as we are aware, Byron not only makes use of enumeration, but for the sake of still greater effect, he

blends with it that other rhetorical figure: repetition of the same word. His style affords many examples of this kind. I shall single out but one more:

> Thou must not die! and think how dear
> Thy life is, when I risk so many lives,
> Nay, more, the life of lives, the liberty
> Of future generations . . . [Act IV. Sc. 1.]

To illustrate this very same characteristic in Alfieri's diction, I choose the following lines:

> Ei regnerà, se ai nostri
> Colpi non cade; ei regnerà — Ma regna,
> Regna a tua posta; al rio fratel simile
> Tosto sarai: timido, astuto, crudo:
> Quale in somma esser debbe, ed è, chi regna.
> [Act IV. Sc. 5.]

Raimondo's words too afford a fair specimen of the same feature:

> Mai non vi abbraccio, ch'io di ciò non pianga . . ,
> Sposa, deh! tu, dell' amor nostro i pegni,
> Amali tu; perch'io d'amore gli amo
> Diverso troppo dal tuo amore, e omai
> Troppo lontan da' miei corrotti tempi.
> Piangi tu pure il lor destino . . . [Act V. Sc. 1.]

Alfieri, at times, is fond of a large display of ornamental adjectives, nor does he disdain, now and then, to avail himself of a simile or metaphor, in order to enforce his ideas with more vigour, though this is not a marked feature of his style. All these are the characteristics of a Latinizing style faithfully copied by Lord Byron. With the latter, however, bold images and decorative adjectives are less rare, in spite of the studied simplicity of his language. The poet's originality will have its way, though he tries systematically to stifle it. Lioni's monologue for instance is one of the finest passages in the whole play. Byron appears in it to his best advantage, as "description is his forte" according to his own statement. Here the poet, displaying his great skill in description, shows himself to be a master in word-painting. The monologue is too long to be quoted at full length, I shall single out the lines descriptive of the banquet. Though they are not of the finest, they are

characteristic, in more than one respect, of all the peculiarities to be met with in Byron's diction. They run:

> The music, and the banquet, and the wine,
> The garlands, the rose odours, and the flowers,
> The sparkling eyes, and flashing ornaments —
> The white arms, and the raven hair, — the braids
> And bracelets, swanlike bosoms, and the necklace,
> An India in itself, yet dazzling not . . .
> — — — — — — — — — —
> All the delusion of the dizzy scene,
> Its false and true enchantments, art and nature
> Which swam before my giddy eyes, that drank
> The sight of beauty as the parch'd pilgrim's
> On Arab sands the false mirage which offers
> A lucid lake to his eluded thirst,
> Are gone. [Act IV. Sc. 1.]

We cannot but be aware of the happy use Byron makes of alliteration to enhance the effect of his picture. Alfieri, in this respect, not seldom sets the example. He writes:

> Allor ti diedi
> La lor sorella in sposa. O mai securi
> Di libertà più non viveasi all'ombra;
> Quindi te volli, e i tuoi venturi figli . . .
> [Act I. Sc. 1.]

I have dwelt thus long on the similarities in Alfieri's and Byron's diction because I think them one of the principal points in our poet's studious imitation of the Italian writer, going far to prove how attentively he copied his model.

§ 4. Byron's Metre.

I shall have to call attention next to the last point to be taken into consideration in tracing Alfieri's influence on Byron: that is to his metre.

Our poet wrote all his historical tragedies in blank verse, more or less regular, while Alfieri adopted the endecasillabo verse. Byron's metre, like that of his master, never varies throughout the whole play. Comparing *Marino Faliero* with *Manfred*, we are aware of a great change in the structure of Byron's versification. Though *Manfred*, too, is written in

blank verse, its even monotony is often interrupted by lyrical insertions in an altogether different structure whose harmony and happy variety are welcome to our ears. But in *Marino Faliero,* not one song interrupts the solemn, tiring monotony of the lengthy dramatic production; we are longing for a sort of oasis in this desert of regular lines in order to rest ourselves, and enjoy a music of a different kind, of another harmony. Byron, in this respect too, follows the precepts of his master. Prescott (*Critical and Historical Essays* p. 373) tells us that Alfieri, in his criticisms, expressly condemns a confounding of the lyric and the dramatic style.

a) Endings. — Another peculiarity due to Alfieri's influence, whose lines invariably end with unaccented syllables, owing to the nature of the endecasillabo verse, is the frequent occurrence of weak and double endings in Byron's verses. By way of illustration, I give some twelve lines of the Doge's address to the Giunta:

Noble Venetians! stir me not with questions.
I am resigned to the worst; but in me still
Have something of the blood of brighter days,
And am not over-patient. Pray you, spare me
Further interrogation, which boots nothing,
Except to turn a trial to debate.
I shall but answer that which will offend you,
And please your enemies — a host already;
'T'is true, these sullen walls should yield no echo:
But walls have ears — nay more, they have tongues; and if
There were no other way to o'erleap them,
You who condemn me; you who fear and slay me,
Yet coult not bear in silence to your graves
What you would hear from me of good or evil . . .

[Act V. Sc. 1.[

Among fourteen lines but three occur with blunt endings, all the others have either weak or double endings.

b) Caesura. — Besides this particular feature, the great variety in the caesura will be noticed, as well with reference to character as in regard to place. Almost all the caesuras are either masculine or lyric, in as much as they occur after an accented or an unaccented syllable. Epic caesuras are

hardly to be met with owing to the regularity of the rhythm. Again, Alfieri took the lead, and the disciple followed, this time not to his disadvantage. The monotony of the metre would be unbearable but for this shifting of the caesura which gives more liveliness to the verse. Indeed, there is hardly any place in the line not taken by the caesura. Most frequently it falls after the 4th, 5th and 6th syllables:

And please your enemies || a host already —
Fortune is female || from my youth her favours
Were not withheld || the fault was mine to hope.

Less seldom, it occurs after the 2nd, 3rd, 7th and 8th syllables; it even falls after the 1st and 9th syllables, owing to the great number of run-on-lines, another characteristic of Byron's blank-verse and of Alfieri's endecasillabo verse.

Caesuras after the 9th and the 1st syllable occur in the following lines:

Hath made me Doge to be insulted: || but
You —, || you who sit there, | traitors as ye are,

or

Doge —, || for such still you are, | and by the law —

The two last examples show that there are even verses with double caesuras.

One glance at Alfieri's versification will suffice to prove that it is marked by the very same feature. The following lines may serve for example:

Per abbassar || nuovi tiranni insorti,

or

De'miei nemici || Ma, ti par fors'oggi . . .

or

E placarli vogl'io? || — Ma nulla vale.

After the 1st and the 9th syllable, it falls in:

D'insofferenza e d'alti spiriti || avrei,

and in:

Va, || se il figlio ti cal, seguilo: || ai tempi . . .,

the last, an example for the occurrence of double caesuras.

c) Inversion of accent. — Inversion of accent often takes place in the beginning of the line with both authors. Alfieri frequently has it in two or more successive lines:

Nemico offeso, e non ucciso? oh, quale,
Qual di triplice ferro armato petto
Può non tremarne? . . .

Byron is quite as fond of it:

Daily since I was Doge, . . .

or

Doge — for such still you are

or

Spirits more sensitive, on which such things
Light as the whirlwind on the waters . . .

Most of Lord Byron's peculiarities in the structure of his verse are due to his extreme admiration for Alfieri. Again Gifford has hit the right point when he says: "One source of feebleness in all Byron's plays is his practice of ending his lines with insignificant monosyllables . . . This we should have set down to the account of carelessness, had it not been so frequent, and had not the stiffness and labour of the author's general style tempted us to believe it systematic. A more inharmonious system of versification could hardly have been invented." (*Quarterly Review* Art. X. Oct. 1822.)

§ 5. Discrepancies between Byron and Alfieri.

Though Byron has adopted Alfieri as his model in dramatizing the history of *Marino Faliero,* he has not attained to the perfection of his master. *Marino Faliero* is no more than a feeble attempt at a regular drama.

The greatest discrepancy between the two poets is the way they bring out their characters. We cannot but give Alfieri credit for a masterly hand in drawing his heroes and heroines, though we are not allowed to see their mental development and growth in its different stages. We have only to think of Mirra, Isabella, Carlo on one side, and Filippo, Egisto on the other — we understand them, sympathize with them, or fear and detest them, according to their natures. They are finely, delicately drawn, and cannot fail to engage either our love or our hatred.

Putting Byron's characters to this test — may we say as much of them? In the first place, they are not all drawn with the same careful hand. Though Marino Faliero, in some scenes, wins our full sympathy, we cannot throughout the whole play give him our admiration, because we do not approve of his motive for acting as he does. The poet has not put it forth in such a way that we feel with the guilty,

and in the end pity him, as we ought to do if the play exercised a powerful effect on us. The greatest defect in all Byron's characters is, that we cannot identify ourselves with them — they being such extravagant, out-of-the-way creatures as are not likely ever to be met with in common life.

For the conception of Angiolina's character, one of the few we can heartily sympathize with and fully understand, Byrcn is mainly indebted to Alfieri, though, as we shall see later on, there are one or two touches in the Doge's wife that are entirely due to the poet's own pencil. All the other principal characters are copies taken from Alfieri, with the exception of Bertram, so that, in regard to characterisation, the palm must be given to Alfieri.

Byron himself was aware of having missed his mark when he called *Marino Faliero* a "regular tragedy"; for he owns as much himself. Medwin (Conv. p. 140) informs us that Byron said to him: "There was one mistake I committed. I should have called *Marino Faliero* and *The Two Foscari* dramas, historic poems, or anything in short, but tragedies or plays."

But defective as a regular tragedy though the play be, it contains many passages of exquisite beauty, in which the author displays all his, originality and power of language; Lioni's monologue for instance has been mentioned as exceedingly beautiful. Besides the drawing of the scene in which the interview between Bertram, the conspirator, and Lioni, the senator, takes place, is entirely the poet's own invention, the fact being merely mentioned in the Chronicles. Byron has been charged, and rightly so, by some critics with stating the motives for Bertram's joining the conspirators but insufficiently — that point not taken into consideration, this scene is more dramatic than many others. There is even an attempt at a psychological character-drawing in it. We enter into Bertram's innermost feelings, we can sympathize with him, and fully understand the fierce struggle between honour and love that is raging in his heart. — Another truly dramatic scene, original throughout, is the meeting between the Doge and the conspirators. A monologue opens it, less fine than Lioni's, but the subsequent scene is something more than a mere dialogue; in some parts, it may even be called lively, speech and counter-

speech following each other in quick succession. Well depicted are the contending feelings in Faliero, when he is thinking of his former friends whom he is about to destroy. Appealing to the heart, because they come from the heart, are the following lines:

> All these men were my friends, I loved them, they
> Requited honourably my regards;
> We served and fought, we smiled and wept in concert;
> We revell'd or we sorrow'd side by side
> — — — — — — — — — — —
> Farewell all social memory! all thoughts
> In common! and sweet bonds which link old friendship.
> [Act III. Sc. 2.]

Likewise Angiolina's noble words find an echo in our hearts:

> Inform the ribald Steno, that his words
> Ne'er weighed in mind with Loredano's daughter
> Further than to create a moment's pity
> For such as he is: would that others had
> Despised him as I pity! I prefer
> My honour to a thousand lives, could such
> Be multiplied in mine, but would not have
> A single life of others lost for that
> Which nothing human can impugn — the sense
> Of virtue, looking not to what is called
> A good name for reward, but to itself.
> [Act V. Sc. 1.]

This unparalleled noble-mindedness in Angiolina is one of the finest touches of Byron's own pencil. Many other passages might be quoted in which our author displays his originality, but I shall hasten on to Byron's next play, written in imitation of Alfieri.

Chapter IV.

Sardanapalus, a strictly regular Play.

The very next year to that which gave birth to *Marino Faliero,* saw the growth and completion of another historical tragedy *Sardanapalus.* January 13. 1821, Byron writes: "Sketched the outline and Dramas. Pers. of an intended tragedy of *Sardanapalus*, which I have for some time meditated. Took the names from Diodorus Siculus — —,

and read over a passage in the ninth vol. octavo of Mitford's *Greece*." (Moore p. 478.) We may trace the progress of the play from day to day by the poet's entries in his Journal. At that time, Byron writes to Murray: "By this post . . ., I send you the tragedy of *Sardanapalus* . . . You will remark that the unities are strictly observed. The scene passes in the same hall always: the time, a summer's night, about nine hours or less, though it begins before sunset and ends after sunrise." (Moore p. 512.) To Moore, he introduces his tragedy in the following terms: "You will be surprised to hear that I have finished another tragedy in 5 acts, observing all the unities strictly. It is called *Sardanapalus*." (Moore p. 513.) In short, the quintessence of all these effusions is: "Mind the unities, which are my great object of research." (Moore p. 517.) — Evidently proud of having succeeded in writing a strictly regular play, we find Byron still spell-bound by his veneration for Alfieri.

a) Plot. — As to plot and development in particular, Alfieri's influence is not so great in *Sardanapalus* as it was in *Marino Faliero*. However, certain points of resemblance between Alfieri's *Filippo* and Byron's *Sardanapalus* strike us when comparing the plays. Again, the subject-matter in both of them is taken from history — both turn on similar plots: the love of a man for a woman whom he ought not to love. With respect to the conduct of the action, Byron has freed himself from Alfieri's influence. He rather follows his source, as he tells us in his Notes to *Sardanapalus*, but he deviates from history in drawing his hero, by deepening and idealizing a character, otherwise altogether odious and unsympathetic.

b) Character. — It is again in Byron's characterpainting that we may trace Alfieri's influence in this tragedy. Myrrha, the heroine of the play, the Jonian slave, of whom Sardanapalus is passionately fond, has points in common with Alfieri's Isabella, the wife of Filippo, and the object of Carlo's unfortunate passion. But before proceeding to investigate these similarities, I have to state that the name of Myrrha is borrowed from a play of Alfieri bearing the very same title. As to the character itself, no traits whatever have been adopted by Byron from the Italian Mirra, with the exception of that single one: the guilty passion for a man.

What are then the most striking points of resemblance between Byron's Myrrha and Alfieri's Isabella? — First of all, both women are transplanted from their native country to a foreign soil, both are glowing with an ardent love for their fatherland. Isabella expresses this feeling in the following words:

> di una corte austera
> Gli usi, per me novelli, ancor di mente
> Tratto non mi hanno appien quel dolce primo
> Amor del suo natío, che in noi può tanto.
>
> [Act I. Sc. 2.]

Myrrha, in her last moments, sends a greeting to her native soil:

> Then farewell, thou earth!
> And loveliest spot of earth! farewell, Jonia!
> Be thou still free and beautiful, and far
> Aloof from desolation! my last prayer
> Was for thee, my last thought, save one, were of thee!
>
> [Act V. Sc. 2.]

Secondly Isabella, as well as Myrrha, has conceived an unlawful love for a man, and both are alike conscious of their guilt; both, in the struggle to overcome their passion, fail to win the victory.

Both play the part of mediator between the man they love and his surroundings. They try to make him alive to his duties towards his fellow-creatures, and exercise an ennobling influence on him. Thus Isabella tries to excuse Filippo's behaviour towards his son, and to win back Carlo's love for his father. She says of Filippo:

> Ei primo
> Menzion mi fea di te; quasi a risposta
> Ei mi sforzava; ma, placarsi appieno
> Parve a'miei detti il suo furore. E or dianzi,
> Allor che appunto favellato ei t'ebbe,
> Teneramente di paterno amore
> Pianse, e laudotti in faccia mia. Ti è padre,
> Ti è padre in somma: e fia giammai ch'io creda
> Ch'unico figlio, il genitor non l'ami! . . .
>
> [Act III. Sc. 1.]

Likewise Myrrha. She too is the monitress, the better angel of her lord. She warns him against thinking of naught but festivals, and tells him,

kingdoms and lives are not to be lost,

because a man loves a woman better than his "wide realm". She teaches him how to govern this realm in the following words:

I speak of civic popular love, self-love,
Which means that men are kept in awe and law,
Yet not oppress'd — at least, they must not think so,
Or if they think so, deem it necessary
To ward off worse oppression, their own passions.
A king of feasts, and flowers, and wine, and revel,
And love, and mirth, was never king of glory.

[Act I. Sc. 2.]

All in all, it is her teaching that prevails on Sardanapalus to fight out the last battle of life like one of the bravest.

Last not least, when Isabella's as well as Myrrha's love is put to the test, they firmly stand by their lover in his hour of adversity. They defy death for his sake, and, alike brave and high-minded, prefer dying for and with their love to remaining behing alone. — Thus Isabella, to a certain degree, seems to have influenced Byron's conception of Myrrha: Isabella, a slave in the moral sense of the word, has been the prototype of Byron's Jonian slave.

However, with the exception of the above-mentioned features, we must give Byron credit for an altogether original, and highly beautiful delineation of Myrrha's character; she, like Angiolina, is an invention of the poet's own imagination, for whom he borrowed, more or less, colours from Alfieri.

But the parallelisms between the two tragedies do not stop here. Carlo too has lent some features to Sardanapalus. Both, dreamy and unenergetic, altogether unfit for their princely parts and duties in public life, become heroes in the last extremity. Carlo exultingly greets the cold steel as his deliverer from all earthly pains and struggles; while Sardanapalus mounts the funeral pyre as one that has won the greatest victory, the victory over his own self. Both heroes have a friend who carries his friendship so far as to die for them. — Thus Perez is killed by Filippo on account of his adherence

to Carlo — thus Salamenes breathes his last in true fidelity to his king and friend.

So much for the similarities to be found in the structure of these two plays.

c) Diction and metre. — In a play as regular as Sardanapalus was meant to be, we are sure to meet with a like regularity in regard to metre and diction. All that has been said about versification, when discussing *Marino Faliero,* may be applied without any material modifications to the composition of *Sardanapalus.* And yet, there is one thing that ranks the latter far above *Marino Faliero.* Its language is not so studiously simple and bare as that of the former tragedy. A luxuriance of expression, a superabundance of glowing images seem to impart to the play the bright Oriental colours that it has a right to call its own. All critics are unanimous that *Sardanapalus* is the best of Byron's historical plays, as well for the mastery over the language as for the exquisite drawing of the two principal characters, which must be called altogether fine, though they themselves are out-of-the-way personages.

Gifford, one of the leading critics, and a man whose sound judgment was highly valued by Byron, declares: "With such leading personages as these, it may be well expected that Lord Byron has given a drama of no common force and beauty. — We regard it as, on the whole, the most splendid specimen which our language affords of that species of tragedy which the author so greatly admires on the Parisian theatres. It has, indeed, more force, more vivacity and more interest than is possessed in general by the continental drama, and, while it is less stiff and rigid than Alfieri, it frequently reminds us of some of his noblest productions." (Quarterly Review. Oct. 1822.)

Chapter V.

The Two Foscari.

Having traced Alfieri's influence on Byron thus far, it remains to discuss but one more play, written in imitation of the Italian master. It is Byron's last historical play *The Two Foscari,* the third tragedy in twelve months, as the poet himself tells us. (Moore p. 515.) *The Two Foscari* and *Sardana-*

palus were published in December 1821. In the Preface to the latter, Byron writes: "The Author has in one instance attempted to preserve, and in the other to approach, the unities; conceiving that with any very distant departure from them, there may be poetry, but can be no drama. — The writer is far from conceiving that anything he can adduce by personal precept or example can at all approach his regular, or even irregular, predecessors: he is merely giving a reason why he preferred the more regular formation of a structure, however feeble, to an entire abandonment of all rules whatsoever." — Another open avowal that our poet is still following in the tracks of his model.

a) Subject-matter. — It will by my task to investigate in which points of the dramatic treatment Alfieri's influence becomes obvious. I shall begin, as is my wont, with the subject-matter of the play. There is no doubt that the latter was again suggested by Alfieri: history or mythology had become the watch-word by this time. But in this case, Byron was not so fortunate as he had been when dramatizing *Sardanapalus*. The plot is not capable of an effective dramatic treatment — it is void of any sustained interest, and does not enlist the reader's sympathy. The younger Foscari, who has been banished on an ungrounded suspicion, yields to a sickly yearning for his fatherland and plays the traitor in order to see again his much beloved country, though it be but to suffer the rack, and a cruel treatment at the hands of his countrymen. Turning on so unnatural a plot, lacking moreover all adequate introduction in favour of the self-imposed fetters of the unities, Byron's play proved an entire failure. Again I must agree with Gifford, when he says that, in order to call forth our sympathy, "it behoved him [Byron] to set before our eyes the intolerable separation [of Jacopo Foscari] from a beloved country, the lingering home-sickness, the gradual alienation of intellect, and the fruitless hope that his enemies had at length relented, which were necessary to produce a conduct so contrary to all usual principles of action as that which again consigned him to the racks and dungeons of his own country. He should have shown him to us, first, taking leave of Venice, a condemned and banished man; next pining in Candia, next tampering with the agents of government: by which time . . .

we should have been prepared to listen with patience to his complaints, and to witness his sufferings with interest as well as horror." (Quarterly Review. Art. X Oct. 1822.) And I can but endorse the same critic's final judgment that Byron "managed ill in confining the action of his *Foscari* to the day of the hero's final sufferings".

b) Characterisation. — But rather than secure for his work a greater success, and give it a more sustained interest, Byron blindly follows his master, though it be to his great disadvantage, and a deficient characterisation is the inevitable result of our poet's injudicious choice of his model. There is but one character tolerably will drawn in *The Two Foscari* — that is Loredano — all others being "lay figures" as Leslie Stephen would call them, not living creatures of real flesh and blood, who command our interest and sympathy in spite of ourselves.

c) Defects. — However, a bad characterisation is not the only defect that arises from Byron's caprice of following the classical canons. *The Two Foscari* is a play altogether badly constructed, totally void of any conduct of action or rather of any action at all, the most essential of all requisites necessary for a good drama. The whole tragedy exhibits nothing but the catastrophe: there is no gradual rise in it, as well there might have been if, instead of sticking to the unities, Byron had introduced us to Foscari in the hour when he writes that fatal letter to the Duke of Milan, thus giving us insight into the passionate nature of his hero, and into the sickly, overstrained love for his country. As it is, the play is without a climax, and without the subsequent fall in the action; it hardly deserves the title of a drama, a fact felt by Byron himself, and openly avowed (cf. Medwin p. 141). — In vindication of the unnatural delineation of characters as Marino Faliero and Jacopo Foscari, Byron said to Medwin: "That Faliero should for a slight to a woman, become a traitor to his country, and conspire to massacre all his fellow-nobles, and that the young Foscari should have a sickly affection for his native city, were no inventions of mine. I painted the men as I found them, as they were, not as the critics would have them." (Medwin p. 139.)

Chapter VI.

General Result.

That all the intrinsic defects in Byron's historical plays result from his too closely imitating the regular classic drama, the poet does not allow, but is sure to have felt; for his tragedies, written in the manner of Alfieri, proved total failures. In 1821, *Marino Faliero* was brought on the stage of Drury Lane Theatre, and was damned. Of the other two, Byron took good care that they were not acted on the ground, that they were not written for the stage, another proof that Byron himself did not think them fit for representation. But what sort of composition deserves the title of a drama that is unqualified for the stage? — The defects arising from too close an imitation of Alfieri's diction and verse, exhibited in the *Two Foscari* as well as in *Marino Faliero*, have been discussed at full length.

From all that has been said, it may be inferred that Byron's over-great admiration of Alfieri's works did but lead to that pernicious result of considerably hampering the poet's genius by not allowing his originality, his own forcible diction, his mastery over language to have their own way. And we deplore this fact quite as heartily as Shelley does, who, in a letter to his wife, says: "He [Byron] affects to patronise a system of criticism fit only for the production of mediocrity, and although all his finer poems and passages have been produced in defiance of this system, yet I recognise the pernicious effects of it in the *Doge of Venice*, and it will cramp and limit his future efforts, however great they may be, unless he gets rid of it." (Moore p. 522.) And Shelley's words have proved prophetic.

To almost the same effect, Moore writes when discussing the poetical achievements of Byron's pen during his stay in Italy. He says that Byron's dramatic productions, in which his historical plays are, of course, included, "though the least successful of his compositions, have yet, as Poems, few equals in our literature; while, in a more especial degree, they illustrate the versatility of taste and power so remarkable in him, as being founded, and to this very circumstance, perhaps, owing their failure, on a severe classic model, the most uncongenial

to his own habits and temperament, and the most remote from that bold, unshackled licence which it had been the great mission of his genius, throughout the whole realms of Mind, to assert". (Moore p. 583.)

Both writers and critics were Byron's most intimate and well-meaning friends — both admit that the poet is following a track, most adverse to his natural propensity and genius. — Byron himself felt that he had erred on the wrong side, though he does not openly avow it: what wonder then that henceforth we see him renouncing, once and for all, his ill chosen model, and adopting a style of treatment and of language much more congenial to his genius. In the Preface to his next following dramatic production, he seems to decline all partnership with Alfieri; for there we read: "I ought to add that there is a 'tramelogedia' of Alfieri, called Abele. — I have never read that, nor any other of the posthumous works of the writer, except his Life."

And with this formal declaration of Byron, we have come to the close of our investigation of Byron's admiration for the man Alfieri, and his imitation of Alfieri's works, an imitation which has given the stamp to a certain series of Byron's dramatic productions.

Regular and classical — their characters, imitations of the buskined impersonations of the ancient stage, hardly ever powerfully developed into creatures of real flesh and blood, the plot setting in in the very height of the action, without any adequate introduction, couched in a stiff, pathetic diction, in a monotonous, never varying measure: such are Lord Byron's dramatic compositions, written in imitation of Alfieri.

But that was not what English people were used to, since the days of their earliest dramatic representations, their own drama having grown out of the old Mysteries and Miracle plays of the 13 th and 14 th centuries, and out of the classic adaptations of the Renaissance. Both productions had combined to form the English national drama. Man is exhibited in it, as it were, from his very infancy. His mental, as well as bodily development, may be followed step by step; passions, good and evil, are seen to spring up and grow, they may be traced as we trace the growth of a plant. Freedom of will and necessity of nature are the two main-

springs that work in and upon one and all of Shakespeare's characters driving them on to their ultimate actions and the consequences thereof, either favourable or fatal. People wanted to look into the inner workings of the machinery, wanted to see the workings of the passions in the human heart. — Such are the dramatic productions, the English have a right to call their own, grown upon their own soil, out of their own minds, cultivated by their greatest dramatic master Shakespeare, the "myriad-minded", independent of any foreign or purely classical influence. And Gifford's words have come true when he says that Lord Byron "will, ere long, discover the necessity of copying the irregularities (if he will call them so), as well as the beauties of the English school, and of becoming, after the example of Shakespeare, a barbarian among barbarians". *(Quarterly Review.* Art X. Oct. 1822.) For it is in *Cain,* the poet does due penance, and makes honourable amends to the old dramatists, by modelling it on their earliest form of dramatic production, and bestowing on it the name of a "Mystery".

Potsdam, December 1902. Anna Pudbres.

ZU LONGFELLOW'S POETISCHEN WERKEN.

1. Zur *Golden Legend.*

Über die quellen zu Longfellow's *Golden Legend* hat Friedrich Münzner (Festschrift, der 44. versammlung deutscher philologen und schulmänner dargeboten von den öffentlichen höheren lehranstalten Dresdens. Dresden, druck von B. G. Teubner, 1897. S. 249—285) gehandelt. Auch ich habe vor jahren eine untersuchung über diesen stoff geführt und einen englisch geschriebenen auszug derselben der wissenschaftlichen prüfungskommission in Göttingen eingereicht. Da ich im ganzen zu denselben resultaten gekommen bin wie Münzner, habe ich auf eine veröffentlichung der ganzen arbeit verzichtet und teile im folgenden nur einige berichtigungen und ergänzungen mit. Ich zitiere die Tauchnitzausgabe der Poetical Works, wo die *Golden Legend* im 2. bande s. 1—154 abgedruckt ist.

I. *The Castle of Vautsberg* s. 11: "An Angel with an æolian harp hovers in the air." Vgl. A. Stöber's »Die teufelskanzel« in Karl Simrock's »Rheinsagen aus dem munde des volkes und deutscher dichter«, 9. aufl., Bonn 1883, s. 339:

Da fällt's wie lichter wetterschein
Tief in den finstern wald herein;
Genüber des bösen höllenthron
Erklingt ein goldener harfenton!
Ein engelknabe niederrauschet
Im silberleuchtenden gewand,
Die palme tragend in der hand,
Und stillbewegt die menge lauschet.

II. *A Room in the Farm-House* s. 32 sagt Ursula von Elsie:

She has visions and strange dreams,
And in all her words and ways, she seems
Much older than she is in truth.
Who would think her but fourteen?
. . . .
My heart is heavy with fear and doubt
That she may not live till the year is out.

Hier bezieht sich Longfellow auf den deutschen volksaberglauben, dass kluge kinder und solche, die gern von gott und engeln sprechen, nicht lange leben; vgl. A. Wuttke, Der deutsche volksaberglaube der gegenwart § 316. Auch die worte Gottlieb's s. 29:

by God in heaven,
As a blessing, the dear, white stork was given;

erklären sich aus dem deutschen volksaberglauben; vgl. Wuttke § 158: »Der storch ist ein heiliges tier; er bringt die kinderseelen und schützt das haus, auf dem er nistet, vor blitz und feuer und bringt kindersegen; man darf ihn daher nicht töten, noch ein nest zerstören, vielmehr legt man dem *herrgottsvogel* gern ein wagenrad auf das dach, um ihm das nisten zu erleichtern.«

In the Garden s. 50. Zu den worten des prinzen:

O pure in heart! from thy sweet dust shall grow
Lilies, upon whose petals will be written
"Ave Maria" in characters of gold.

ist zu vergleichen Simrock's gedicht *Das Ave Maria* (Rheinsagen nr. 12), wo es von dem begräbnis eines mönches heisst:

Nun sind gesprengt die erdenbande,
Die brüder senkten fromm ihn ein,
Sieh, aus des hügels frischem sande
Spross eine lilie weiss und rein.

Und auf den lichten blumenblättern
Las man in goldenschönen lettern:
Gegrüsst seist du Maria!

Dass die worte:

Thy words fall from thy lips
Like roses from the lips of *Angelo*

ohne kenntnis des deutschen märchens von der Rosenlacherin nicht richtig verstanden werden, beweist die übersetzung von P. Kaegler (Halle a. S., Otto Hendel, 1887) s. 50:

Es fallen dir die worte von den lippen
Wie rosen aus *der engel* mund.

Der italienische name des mönches scheint von Longfellow erfunden zu sein.

III. *Square in Front of the Cathedral* s. 58. Elsie's worte:

What a gay pageant! What bright dresses!
It looks like a flower-besprinkled meadow

erinnern an Goethe's Faust I 571:

Doch an blumen fehlt's im revier,
Sie (die sonne) nimmt geputzte menschen dafür.

The slaughter of the innocents s. 71. (Münzner s. 268.) Wahrscheinlich kannte Longfellow auch ein deutsches puppenspiel von Herodes. Ein solches findet sich in Scheible's »Kloster« bd. 7, s. 57.

Falsch übersetzt Kaegler (s. 71) auch die worte der amme Medusa (s. 72):

"O monstrous men! What have ye done!
It is king Herod's only son
That ye have cleft in twain!"

»Ihr ungeheuer! Den verschont (: Drohn!)
Hier hat das mörderische schwert —
Er ist des königs sohn!«

In dem Miracle-Play VII, *Jesus at play with his schoolmates* s. 73, straft Joseph die spielenden knaben mit den worten:

Ye wicked boys! why do ye play,
And break the holy Sabbath day?
What think ye, will your mothers say
To see you in such plight!

Diese worte entsprechen nicht dem charakter von Maria's gatten und finden sich im Evangelium infantiae nicht. Wahrscheinlich sind sie veranlasst durch folgende verse aus Konrad's von Fussesbrunn »Kindheit Jesu« (hrsg. von Kochendörffer):

v. 2734. nu was darnâch vil lîse
geslichen eines juden sun,
der strâfte Jêsum.
er sprach 'daz was ie dîn site
unt verleitest unsriu kint dâ mite,
daz si *würkent alle samztage;*
swenne ich ir friunden daz sage,
in wirt von slegen vil wê,
und entrowe ouch niht dazz dich vergê.'

und 2922. nu kam ein jude dar nâch gegân,
— ez was ôt aber samztac —
er sprach '*wie kumt daz iuch enmac*
nieman daz gelêren,
daz ir die tage wellet êren,
die uns ze vîren sint gegeben?
Jêsu, du swachest unser leben,
si entætens niht wan durch dich.'

In dem mittelhochdeutschen epos erscheint ausser dem vater Jesu noch ein anderer Joseph. Fast scheint es, als ob der dichter beide verwechselt hat. Dass Longfellow Fussesbrunnen gelesen hat, wissen wir aus Sam. Longfellow's *Life of Henry W. Longfellow* (vgl. Münzner s. 267).

IV. *The Convent of Hirschau* s. 78 ff. Wahrscheinlich kannte Longfellow die »Geschichte des klosters Hirschau in dem herzogtum Wirtemberg von M. Christian Daniel Christmann, pfarrer daselbst, Tübingen bei Jacob Fridrich Heerbrandt 1782«; vielleicht auch »Steck, Das kloster Hirsau, Calw 1844«. Der s. 89 erwähnte Abbot William wurde im jahre 1069 erwählt (Christmann s. 54 ff.). Es mochte Longfellow interessieren, dass er auch verbindungen mit England unterhielt. Über Conrad, Count of Calva berichtet Christmann s. 124. Abbot Ernestus ist der 24. abt des klosters, erwählt 1231 (Christmann s. 164). Wir sehen also, dass der dichter die geschichte des klosters kannte. Die s. 82 angeführte strophe:

At Bacharach on the Rhine,
At Hochheim on the Main,
And at Würzburg on the Stein,
Grow the three best kinds of wine!

findet sich in »Des knaben wunderhorn« (Meyer's volksbücher) II 360[1]) in folgender form:

[1]) Wie sehr Longfellow dieses buch schätzte, erfahren wir aus dem Hyperion II 2: "The Boy's Wonder-Horn!" said Flemming, after a short

Zu Klingenberg am Maine
Zu Würzburg an dem Steine,
Zu Bacherach am Rhein,
Hab' ich in meinen tagen
Gar oftmals hören sagen,
Soll'n sein die besten wein.

Den lustigen schwank von dem tüchtigen trinker Boos von Waldeck hat der dichter wohl nicht nur aus mündlicher überlieferung geschöpft (Münzner s. 275), sondern er kannte auch das gedicht »Der trunk aus dem stiefel« von G. Pfarrius (Simrock, Rheinsagen nr. 111). Man vergleiche Longfellow s. 84:

Here, now, is a very inferior kind (of wine),
Such as in any town you may find,
Such as one might imagine would suit
The rascal who drank wine out of a boot.
And, after all, it was not a crime,
For he won thereby Dorf Hüffelsheim.
A jolly old toper! who at a pull
Could drink a postilions jack-boot full.
And ask with a laugh, when that was done,
If the fellow had left the other one!

und Pfarrius:

Es sprach der Rheingraf: »Ein kurier
Liess jüngst mir diesen stiefel hier;
Wer ihn mit einem zug wird leeren,
Dem soll dorf Hüffelsheim gehören.«
Und lachend goss er mit eigner hand
Voll wein den stiefel bis an den rand
Und hob ihn mitten wohl in den kreis:
Wohlan, ihr herren, ihr kennt den preis.«
. . . .
. . . .
Doch Boos von Waldeck rief von fern:
»Mir her das schlückchen! Zum wohl, ihr herrn!«
Und schwenkte den stiefel und trank ihn leer
Und warf sich zurück in den sessel schwer
Und sprach: »Herr Rheingraf, liess der kurier
Nicht auch seinen andern stiefel hier?
Wasmassen in einer zweiten wette
Auch Roxheim gern verdienet hätte.«

---

pause, for the name seemed to have thrown him into a reverie: "I know the book almost by heart. Of all your German books it is the one which produces upon my imagination the most wild and magic influence. I have a passion for ballads." Mit dem namen des deutschen dichters Paul Flemming bezeichnet sich bekanntlich der dichter selbst.

S. 100. As St. Dunstan of old,
We are told,
Once caught the Devil by the nose!

Über die Dunstan-legende berichtet auch Scheible's sammelwerk *Das kloster*, das Longfellow benutzte.

V. *The St. Gothard Pass* s. 114 ff.

Elsie nennt Italien (S. 120) "the Land of the Madonna", und Prince Henry sagt von ihm:

It is indeed the blessed Mary's land,
Virgin and Mother of our dear Redeemer!
All hearts are touched and softened at her name;
Alike the bandit, with the bloody hand,
The priest, the prince, the scholar, and the peasant,
The man of deeds, the visionary dreamer,
Pay hommage to her as one ever present!

Dazu ist zu vergleichen Outre Mer, The Pilgrims Breviary (Prose Works, London, G. Routledge and Sons, s. 461): "The devotion paid to the shrine of the Virgin is one of the most prominent and characteristic features of the Catholic religion. In Spain it is one of its most attractive features. In the southern provinces, in Granada and in Andalusia, which the inhabitants call 'La tierra de María Santíssima', — the land of the most holy Mary. — this adoration is ardent and enthusiastic." Das hier von Spanien gesagte hat Longfellow in der *Golden Legend* auf Italien übertragen. In diesem akte finden sich zwei anspielungen auf stellen der Bibel. S. 117:

The lovesick girl, whose heated brain
Is *sowing the cloud to reap the rain*

ist eine nachbildung der auch in Deutschland zum geflügelten worte gewordenen redensart: Wer wind säet, wird sturm ernten (s. Büchmann). Sie beruht auf Hosea 8, 7: "They have sown the wind, and they shall reap the whirlwind." Die worte des prinzen (s. 119): "Your accent, like St. Peter's, would betray you" enthalten eine anspielung auf Ev. Matth. 26, 73: "And after a while came unto him they that stood by, and said to Peter, Surely thou also art one of them; for they speech bewrayeth thee." Longfellow hat das veraltete *to bewray* durch das moderne wort ersetzt.

Das lied Elsie's s. 122 erinnert, nicht nur im versmass, an H. Heine's »Loreley«.

At Sea s. 124 beschreibt Elsie eine eigentümliche wolkenbildung:

> Behind us, dark and awfully,
> There comes a cloud out of the sea,
> That bears the form of a hunted deer.
> With hide of brown, and hoofs of black,
> And antlers laid upon its back,
> And fleeing fast and wild with fear,
> As if the hounds were on its track!

Dass der dichter selbst eine solche beobachtet hat, beweist eine stelle aus seinem Journal II, 1850 (22. July); er schreibt: "I forgot to record the beauty of the sky last evening, Clouds came out of the sea, and piled themselves up into the shape of a stag with antlers thrown back, flying at full speed."

The Castle of Vautsberg s. 140 f. Die geschichte von Karl dem grossen und dem ringe Fastradas behandelt W. Müller, *Die sage vom Frankenberger see bei Aachen* (gedichte I 128). Bei seiner vorliebe für Müller wird Longfellow auch dieses gedicht gekannt haben.

Bei der schilderung des freundschaftsverhältnisses zwischen prinz Heinrich und Walter von der Vogelweide haben dem dichter persönliche erinnerungen vorgeschwebt. Überhaupt erinnert die ganze szene an die letzte begegnung des dichters mit dem jungen livländischen baron auf der terrasse des Heidelberger schlosses. Dass Byron's 'The castled crag of Drachenfels' (Childe Harold's Pilgrimage III 55) auf sie eingewirkt, beweisen fast auch wörtliche anklänge; man vgl.:

Byron:	Longfellow:
'But one thing want these banks of Rhine, — Thy gentle hand to clasp in mine!'	'But then another hand than thine Was gently held and clasped in mine.'

Nachtrag. II, *A Village Church* s. 39 erfahren wir durch den priester, dass Prince Henry dem geschlechte der Hoheneck angehört. Dass ein solches bestanden, ergibt sich aus L. Uhland's aufsatz *Zur geschichte der freischiessen* (Sämtliche werke, mit einer einleitung von Ludwig Holthof s. 733): »Wie herzog Christoph beim nachschiessen einen ochsen so gibt der landhofmeister von Hoheneck einen hammel mit vier hörnern zum besten, bedeckt mit sechs ellen roten taffets, darauf das Hoheneck'sche wappen.« Zu den fürstlichen geschlechtern haben die Hoheneck's aber nicht

gehört. Für die äbtissin Irmingard diente wahrscheinlich die einstige verlobte des herzogs Ernst von Schwaben, die gräfin Irmingard von Egisheim, (vgl. Uhland's Herzog Ernst II 668 und 888) als vorbild.

2. Zu *Evangeline*.

I 129:

> Oft on autumnal eves, when without in the gathering darkness
> Bursting with light seemed the smithy, through every cranny and crevice,
> Warm by the forge within they watched the labouring bellows,
> And as its panting ceased, and the sparks expired in the ashes,
> Merrily laughed, and said they were nuns going into chapel.

Bandow bemerkt in seiner ausgabe (Leipzig, Velhagen & Klasing, 1888): »Die nonnen sind als lichter tragend zu denken; indem eine nach der andern in die kirche tritt, scheint ein lichtpunkt nach dem andern zu schwinden. Bei uns sagt man, wenn von einem verkohlenden stück holz, zeug, papier ein funke nach dem andern erlischt: die leute kommen aus der kirche, und der küster ist der letzte.« Man vgl. dazu Annette von Droste-Hülshoff, *Neujahrsnacht* str. 10:

> Wie oft hab' ich als kind im spiele
> Gelauscht den funken im papier,
> Der sternchen zitterndem gewühle,
> Und: »kirchengänger!« sagten wir;
> So seh' ich's wimmeln um die wette
> Und löschen, wo der pfad sich eint,
> Nachzügler noch, dann grau die stätte,
> Nur einsam die rotunde scheint.

Zu der I 306 ff. eingeflochtenen sage von der wegen diebstahls eines halsbandes unschuldig hingerichteten findet sich im harze ein seitenstück, das als nr. 199 in H. Pröhle's »Harzsagen« (2. aufl., Leipzig 1886, s. 196) aufgezeichnet ist. Auch hier wird die unschuld einer magd, die einen goldenen ring gestohlen haben soll, durch wunderbare ereignisse nach ihrer hinrichtung bezeugt. Eine elster erweist sich, wie bei Longfellow, als diebin.

3. Zu den *Voices of the Night*.

Das gedicht *The Reaper and the Flowers* (The Poetical Works, Tauchnitz ed. I 7) ist veranlast durch Clemens Brentano's Erntelied (Brentano's werke, hrsg. von J. Dohmke, Leipzig und Wien, Bibliograph. institut, s. 15). Die abhängigkeit von Brentano's gedicht, das im jahre 1801 vollendet und schon teilweise im *Godwi*,

später im *Tagebuche der ahnfrau* veröffentlicht wurde, beweist schon eine gegenüberstellung der ersten strophe beider gedichte:

Longfellow:

There is a Reaper, whose name is Death,
And with his *sickle* keen,
He reaps the bearded grain at a breath,
And the flowers that grow between.

Brentano:

Es ist ein schnitter, der heisst Tod,
Er mäht das korn, wenn's gott gebot;
Schon *wetzt er die sense,*
Dass schneidend sie glänze.
Bald wird er schneiden,
Du musst es nur leiden,
Musst in den erntekranz hinein.
Hüte dich, schönes blümelein!

Brentano's gedicht ist einem alten katholischen kirchenliede nachgebildet, das er selbst in *Des knaben wunderhorn* (I 59) veröffentlicht hat. Dass Longfellow nicht dieses, sondern Brentano's umdichtung vorgelegen hat, wird ebenfalls eine vergleichung der ersten strophe zeigen; sie lautet:

Es ist ein schnitter, heisst der tod,
Hat gewalt vom grossen gott,
Heut wetzt er das messer,
Es schneid't schon viel besser,
Bald wird er drein schneiden,
Wir müssen's nur leiden,
Hüt dich, schönes blümelein!

Übrigens ist der gedanke von der vergänglichkeit alles irdischen von Longfellow in den übrigen strophen so selbständig behandelt, dass er das gedicht mit recht nicht unter die *Translations* aufgenommen hat. Inhaltlich zu vergleichen ist auch Longfellow's bericht von dem inhalt einer predigt, die er in einer Schweizer dorfkirche hörte, im Hyperion IV 7.

4. Zu den *Translations*.

Von den übersetzungen Longfellow's aus dem Deutschen hat zuletzt Friedrich Kratz, Das deutsche element in den werken Longfellow's, I. teil (Progamm der königl. realschule in Wasserburg a. I. 1901) s. 8 ff. gehandelt. Die folgenden bemerkungen sollen dessen angaben ergänzen.

1. *The Bird and the Ship* (Poet. Works, Tauchnitz ed. I 57) ist eine übersetzung von W. Müller's *Schiff und vogel* (Gedichte von Wilhelm Müller, hrsg. von Max Müller, Leipzig, Brockhaus, 1868, bd. I, s. 45). Die vorlage ist durch auslassung der sechsten strophe verkürzt, die dem übersetzer wohl schwierigkeiten bot.

Kaum richtig überliefert ist der anfang der letzten strophe: "Thus do I sing my *weary* song." Müller schreibt: »So sing' ich meinen *jubel*gesang.« Ich vermute daher, dass dem zusammenhange entsprechend zu schreiben ist: my *merry* song.

2. *Wither?* (I 58) ist, soweit es der reim erlaubt, fast wörtliche übersetzung von W. Müller's *Wohin?* (Ged. I 5). Nicht genau ist die übersetzung von »wandere fröhlich nach« durch "wander merrily near", wohl durch den reim (: clear) veranlasst.

3. *Beware!* (I 59) ist übersetzung des liedes *Hüt du dich!* aus »Des knaben wunderhorn« I. band (ausgabe in Meyer's volksbüchern I 165). Longfellow lässt es im Hyperion III 7 durch den jungen handwerker deutsch vortragen.

4. Auch die beiden übersetzungen aus Uhland's gedichten *The Castle by the Sea* und *The black Knight* (I 61, 62) sind zuerst August 1839 im Hyperion III 6 erschienen. Die fünfte strophe von Uhland's *Schwarzem ritter* beginnt:

Pfeif' und geige *ruft zu tänzen*,
Fackeln durch die säle glänzen.

Longfellow's übertragung hat dafür in der Tauchnitz ed., dem Hyperion und auch in der Riverside edition VIII 270:

Pipe and viol call the dances,
Torch-licht through the high halls glances;

Es ist zu vermuten, dass Longfellow geschrieben hat: *Pipe and viol call* **to** *dances*.

5. Auch die übersetzung des liedes von Joh. Gaudenz von Salis-Seewis' *Song of the silent land* findet sich im Hyperion III 6, was Kratz (s. 8) entgangen ist.

6. Die übersetzung von Luther's *Ein' feste burg ist unser gott* setzt Kratz I 10 in das jahr 1868. Der anfang:

Our God he is a tower of strength,
A trusty shield and weapon

findet sich schon im jahre 1839 im Hyperion IV 8.

5. Zur Elegie *Nuremberg*.

(Poetical Works, Tauchnitz ed. I 231.)

And thy brave and thrifty burghers boasted, in theyr uncouth rhyme,
That their great imperial city stretched its hand through every clime.

Dazu gibt L. auf s. 392 folgende erklärung:

An old popular proverb of the town runs thus: —

Nürnbergs hand
Geht durch alle land.

Unzweifelhaft hat der dichter diesen volksreim aus mündlicher überlieferung falsch aufgefasst; es muss heissen: *Nürnbergs tand* (spielzeug). In dieser form ist der spruch allgemein bekannt: Auch in Goethe's Götz, Bühnenbearb. 2, 11, sagt ein auf die messe ziehender Nürnberger kaufmann: »Diesmal habe ich nur tand und spielzeug mit.«

> Here Hans Sachs, the cobbler-poet, laureate of the gentle craft,
> Wisest of the Twelve Wise Masters, in huge folios sang and laughed.
> But his house is now an *ale-house*, with a nicely sanded floor,
> And a garland in the window, and his face above the door;
> Painted by some humble artist, as in Adam Puschman's song,
> As the old man gray and dove-like, with his great beard white and long.

Dies entspricht den tatsachen nicht. Hans Sachs' wohnhaus in der Hans Sachs-strasse hat ein in bronce ausgeführtes reliefbildnis des dichters, ist aber kein wirtshaus. Wahrscheinlich dachte Longfellow an das sogenannte *Bratwurst-glöcklein*, das bekannte originelle lokal an der Moritzkapelle, in dem nach der volksüberlieferung schon H. Sachs und A. Dürer verkehrt haben sollen.

Über die Twelve Wise Masters, the original corporation of the Mastersingers, vgl. ausser der anm. s. 393 Hyperion II 2 (Prose Works s. 47).

6. Zu den *Tales of a Wayside Inn.*

The Falcon of Ser Federigo v. 19 ff. (Poetical Works, Tauchnitz edition III 19):

> Then he withdrew, in poverty and pain,
> To this small farm, the last of his domain,
> His only comfort and his only care
> To prune his vines, and plant the fig and pear;
> His only *forester* and only guest
> His falcon, faithful to him, when the rest,
> Whose willing hands had found so light of yore
> The brazen knocker of his palace door,
> Had now no strength to lift the wooden latch,
> That entrance gave beneath a roof of thatch.
> Companion of his solitary ways,
> *Purveyor of his feasts* on holidays,
> On him this melancholy man bestowed
> The love with which his nature overflowed.

In v. 23 macht die bedeutung von *forester*, dass sich auch in der Riverside edition findet, schwierigkeit. Varnhagen in seiner

ausgabe (Student's Series, Leipzig, B. Tauchnitz, 1888, I 29) meint, dass der Falke wohl mit rücksicht darauf so genannt werde, dass er seinem herrn behilflich ist, die bäume von schädlichen vögeln zu säubern. Diese erklärung scheint mir nicht annehmbar. Eher wäre vielleicht mit bezugnahme auf v. 30 daran zu denken, dass es auch aufgabe des försters ist, die herrschaftliche tafel mit wild zu versehen. Aber auch diese erklärung ist zu verwerfen, da der zusammenhang zu *guest* einen parallelen ausdruck verlangt. Da Longfellow offenbar nur ausdrücken will, dass, während Federigo von allen freunden verlassen wurde, der falke ihm einzig treu geblieben ist, so vermute ich, dass hier ein schreib- oder druckfehler vorliegt, und dass statt *forester fosterer* zu schreiben ist, dass sowohl »ernährer« als auch »wärter, diener« bedeutet. Dass die Tauchnitz edition, obgleich Longfellow selbst das manuskript für sie einsandte, fehler enthält, ist oben und auch von Varnhagen I, s. XII nachgewiesen.

Ob es Longfellow bekannt war, dass auch Goethe sich an dem stoffe versucht hatte? Er schreibt am 8. August 1776 an frau von Stein (Goethe's briefe an Charlotte von Stein, auswahl in fünf büchern von H. C. Kellner, Leipzig, Reclam, s. 64): »Lieber engel! Ich hab' an meinem *Falken* geschrieben. Meine Giovanna wird viel von Lili haben« usw. Bekanntlich ist von dem drama, das wohl nicht über den ersten entwurf hinauskam, nichts erhalten.

7. Longfellow's *The Slave's Dream* und Freiligrath's *Mohrenfürst*.

Auf seiner dritten Europareise im jahre 1842 machte Longfellow die bekanntschaft Freiligrath's, der schon im herbste dieses jahres mehrere übersetzungen Longfellow'scher gedichte im *Morgenblatte* erscheinen liess. (Vgl. Al. Baumgarten, *Longfellow's Dichtungen*. 2. aufl. Freiburg i. Br. 1887, s. 111 u. 113.) Der amerikanische dichter hat seitdem mit dem deutschen in regem verkehr gestanden. Dass auch Freiligrath's gedichte auf die dichtung Longfellow's eingewirkt haben, beweist das erste der in demselben jahre erschienenen *Poems on Slavery* (Tauchnitz ed. I 117 ff.): *The Slave's Dream*. Hier wird geschildert, wie ein bei der reisernte todesmatt niedergesunkener negersklave sich im geiste in seine heimat versetzt. Auch er war, wie Freiligrath's mohr, einst fürst eines stammes

am Niger. Schon die anfänge beider gedichte lassen auf gegenseitige abhängigkeit schliessen. Man vergleiche:

Longfellow:

Wide through the landscape of his dreams
The lordly Niger flowed;
Beneath the palm-trees on the plain
Once more a king he strode;
And heard the *tinkling* caravans
Descend the mountain-road.
He saw once more his dark-eyed queen
Among her children stand;
They clasped his neck, they kissed his cheeks,
They held him by the hand.

Freiligrath:

Sein heer durchwogte das palmental,
Er wand um die locken den purpurshawl;
Er hing um die schultern die löwenhaut;
Kriegerisch *klirrte* der becken laut.
Wie Termiten wogte der wilde schwarm.
Den goldumreiften, den schwarzen arm
Schlang er um die geliebte fest.

Auch die sechste strophe Longfellow's klingt an Freiligrath an:

At night he heard the lion roar,
And the hyaena scream.

Er denkt an den fernen, fernen Niger,
Und dass er gejagt den löwen, den tiger.

Im übrigen ist die ausführung Longfellow's selbständiger als in anderen an fremde vorbilder angelehnten gedichten.

Northeim, Nov. 1902. R. Sprenger.

ZUR STELLUNG DES ADVERBS UND DER ADVERBIALEN BESTIMMUNG.

In dem aufsatze *On some difficulties in learning English* (Engl. stud. 31, 387) wird von H. A. Nesbitt in London den ausländern die ihnen aus den schulgrammatiken sattsam bekannte regel eingeschärft, dass das adverb oder die adverbiale bestimmung nie zwischen das verbum und das akkusativobjekt gesetzt werden durfe. Dass diese regel von den Engländern selbst nicht immer streng befolgt wird, beweist die klage Nesbitt's, dass die über die stellung des adverbs festgesetzten regeln selbst von den besten schriftstellern oft übertreten werden. In der tat reicht die obige regel allenfalls für die gesprochene sprache mit ihren einfachen sätzen und ihren nicht langen satzgliedern aus. Wenn ein verbum finitum mit einem infinitiv

zusammentritt, ist es beim sprechen leicht, durch die betonung anzudeuten, zu welchem der beiden verba das adverb gehört; so zb. *he failed 'completely | to explain his meaning* oder *he 'failed || completely to explain his meaning.* Beim schreiben aber, wo die betonung nicht zu hilfe genommen werden kann, muss man andre mittel ersinnen, um jede zweideutigkeit zu vermeiden. Soll zb. in dem obigen satze angedeutet werden, dass das adverb zu dem verbum finitum gehört, so setzt man es vor das letztere *(he completely failed to explain his meaning)*; bezieht man es dagegen auf den infinitiv, so kann man es hinter das objekt setzen *(he failed to explain his meaning completely).* Diese verlegung des adverbs an das ende des satzes wird aber sehr misslich, wenn das objekt durch weitere bestimmungen oder durch einen nebensatz oder gar durch beides auf einmal erweitert ist. Kann man zb. sagen: *he failed to explain the meaning of the passages which were shown to him completely?* Kommt hier das zu *to explain* gehörige adverb *completely* nicht zu spät? Ist es nicht einfacher und zugleich natürlicher, zu sagen: *he failed to explain completely the meaning of the passages which were shown to him?* Natürlich bleibt noch die möglichkeit übrig, *to completely explain* zu sagen, aber nicht jedem schriftsteller ist der gebrauch des '*split infinitive*' geläufig; diese stellung bleibt immer geschmacksache.

Gerade über die stellung des adverbs in einem satze mit einem erweiterten akkusativobjekte sagen unsere grammatiken so gut wie gar nichts. Erst Sweet nimmt sich der sache in seinem buche *A New English Grammar,* Part II (Oxford 1898) einigermassen an und formuliert im anschluss an das auch von Mätzner III 606 zitierte beispiel *he heard again the language of his nursery* (Macaulay) folgende regel: "§ 1845. When one of two modifiers is a lengthy group, the shorter verb-modifier is often allowed to precede even if it would otherwise follow." Von dieser allgemeinen regel Sweet's ausgehend, wollen wir an zahlreichen belegen aus der modernen englischen prosaliteratur zeigen, in welchen fällen das adverb oder die adverbiale bestimmung vor dem erweiterten akkusativobjekte steht, und zwar a) nach einem verbum finitum, b) nach einem infinitiv, c) nach einem partizip oder gerundium.

A. Nach einem verbum finitum.

I. Das objekt besteht aus mehreren gliedern:

Baring-Gould, Court Royal (T.), I 154 *But she felt keenly her own condition and her powerlessness to escape from it.*

J. Habberton, Helen's Babies (Velhagen & Klasing), 45 *I canvassed carefully every border, bed and detached flowering plant.*

Useful Knowledge (Gaertner), 21 *Most insects undergo, in the course of their existence, a threefold metamorphosis or transformation.*

II. Dem objekte geht ein adjektivisches attribut voran:

W. Irving, Vier erzählungen (Freytag), 20 *These men have often their whole fortune at stake upon the burden of their mules.*

A. Trollope, Dr. Wortle's School (T.), 42 *Mr. Peacocke . . . remembered well his old pastime.*

III. Dem objekt folgt ein substantivisches attribut:

J. S. Mill, On Liberty (Gaertner), 63 *As soon as any part of a person's conduct affects prejudicially the interests of others, society has jurisdiction over it.*

W. Irving, Vier erzählungen, 65 *The good dame Antonia fulfils faithfully her contract in regard to my board and lodging.*

W. Irving, The Sketchbook (Rural Life in England): *In the most dark and dingy quarters of the city, the drawing-room window resembles frequently a bank of flowers.*

A. Trollope, An Autobiography (T.), 83 *The story is certainly inferior to those which had gone before, chiefly because I knew accurately the life of the people in Ireland and knew, in truth, nothing of life in the La Vendée country.*

Ib., 274 *He knew well the traditions, the conditions and the prospect of the Liberal party.*

Southey, The Life of Nelson, I: *Nelson remembered through life his first days of wretchedness in the service.*

Useful Knowledge, 6 *From the British Isles as a centre, ships bear to every corner of the globe the manufactures of the country.*

Ib., 9 *Scotland maintained for ages a close alliance with France.*

IV. Dem objekte oder dem davon abhängigen attribut folgt ein attributsatz oder ein partizip als vertreter eines attributsatzes:

W. Irving, Vier erzählungen, 19 *The dangers of the road produce also a mode of travelling resembling, on a diminutive scale, the caravans of the East.*

W. Collins, After Dark (T.), 135 *Citizens, look! and while you look, remember well the evidence given at the opening of this case.*

B. H. Buxton, The Ordeal of Fay (Asher), 81 *I knew well the hearty tones of the voice that would presently come to me in kindly greeting.*

Ib., 92 *I feel that you know well the awful bitterness of the cup you are drinking.*

The Tauchnitz Magazine, 23, 58 *I remember well the day that she first broke through her reserve.*

English Life and Customs, 89 *I remember well the parish witch, whose life would several times have been sacrificed had it not been for my father's constant protection.*

W. Irving, Vier erzählungen, 65 *I have also at my command a tall, stuttering yellow-haired lad, named Pépe, who works in the garden.*

G. A. Henty, In Freedom's Cause (Freytag), 101 *The sight of what they deemed a fresh division advancing to the assistance of the Scotch brought to a climax the hesitation which had begun to shake the English.*

Useful Knowledge, 1 *This surface contains, in round numbers, 200 millions of square miles, nearly three quarters of which are occupied by water.*

B. Nach einem infinitiv.

I. Dem objekte folgt ein substantivisches attribut:

W. M. Thackeray, Snob Papers, I: *who . . . is besought to remember graciously the most devoted of her servants.*

A. Trollope, An autobiography, 52 *but I can remember well the keenness of my anguish when I was treated as though I were unfit for any useful work.*

J. A. Froude, Oceana (London, Longmans, Green & Co.), 48 *but it was to diminish infallibly the influence of England in South Africa.*

Ib. 49 *but to abandon the country, and to insist at the same time that the inhabitants of it should not fall into their natural relations, was to reserve artificially a certain cause of future troubles.*

II. Dem objekte oder dem davon abhängigen attribut folgt ein attributsatz:

W. Collins, After Dark, 21 *I can repeat correctly all that I have heard.*

Blackmore, The Maid of Sker (Asher), II, 199 *I contrived to thrash very heavily both of those fellows, who had been spying on Narnton Court.*

Ib., I, 112 *I wanted to show you exactly the cast and the colour of man he was.*

Mrs. Riddell, Home, Sweet Home (Asher), II, 235 *Not to emulate the descriptions contained in local and other guidebooks do I chronicle these facts, but to introduce easily a circumstance which did not much impress me at the time.*

W. Collins, After Dark, 18 *I have cause to remember with gratitude and respect a very large proportion of the numerous persons who have employed me.*

A. Trollope, Dr. Wortle's School, 110 *He did this in a manner as to strengthen in the Doctor's mind the impression that he was dead.*

Blackmore, Erema, I, 22 *a catching of the breath and hollow, helpless pain came through me — to meet in dry words the dread which might have been but a hovering dream.*

C. Nach einem partizip oder gerundium.

I. Dem objekte geht ein adjektivisches attribut voran:

B. H. Buxton, The Ordeal of Fay, 20 *Knowing thoroughly well my childish folly, I try to laugh the feeling off.*

A. Trollope, South Africa (Gaertner), 15 *we entered in upon our work with the idea of maintaining in most things the Dutch system.*

II. Dem objekte folgt ein substantivisches attribut:

W. Black, Highland Cousins, II, 143 *regarding dismally the decanters and the glasses on the table.*

G. A. Henty, In Freedom's Cause, 28 *Not doubting for an instant the truth of Grahame's story, they . . .*

Siehe auch oben W. Irving, Vier erzählungen, 19 . . . *resembling, on a diminutive scale, the caravans of the East.*

III. Dem objekte oder dem davon abhängigen attribut folgt ein relativsatz:

W. M. Thackeray, Snob Papers, I: *Indeed you are fully sure to meet them lounging on horseback, . . . examining critically the inmates of the flashy broughams which parade up and down.*

A. Trollope, Harry Heathcote (T.), 107 *And the Brownbies knew well the estimation in which their neighbours held them.*

A. Trollope, Dr. Wortle's School, 143 *I had to make arrangements for doing in our own establishment the work which had lately fallen to her share.*

Aus den vorgebrachten beispielen sehen wir zur genüge, dass tatsächlich sehr viele moderne schriftsteller sowohl einfache adverbia als auch adverbiale bestimmungen vor ein durch attribute oder attributsätze erweitertes akkusativobjekt setzen. Besonders oft kehrt das adverb *well* nach *to know* und *to remember* wieder. Ja es kommt sogar vor, dass der komparativ *better* samt der davon abhängigen vergleichenden satzbestimmung dem längeren akkusativobjekte vorangeht: J. Habberton, Helen's Babies, 66 *Of course my brother-in-law, Tom Lawrence, knows better than any other man the necessities of his own children.*

Aber man findet auch beispiele, wo das adverb vor ein ganz einfaches objekt tritt.

a) Nach einem verbum finitum:

Useful Knowledge, 11 *The barges laden with goods need only guidance.*

Baring-Gould, Court Royal I, 230 *if we aim at anything, we bring on ourselves disappointment.*

b) Nach einem infinitiv:

A. Trollope, An Autobiography, 32 *I can remember now her books.*

Gordon, London (Gaertner), 21 *Farringdon, which used to sell chiefly water-cresses, has been cleared away.*

Blackmore, Erema, II, 160 *I clearly perceived that she ought to understand a little more distinctly my character.*

Wiewohl diese wortstellung nicht nachzuahmen ist, so lassen sich die hier vorliegenden fälle durch mancherlei gründe, wie wohllaut, nachdruck und logik, erklären. Wenn wir zb. den satz *The barges laden with goods need only guidance* untersuchen, so entspricht die stellung von *only* vor *guidance* dem obersten grundsatz, der über die stellung des adverbs herrscht, nämlich, dass dieses vor demjenigen worte stehen soll, das es näher bestimmt. Sweet sagt darüber a. a. o. § 1853: "We have lastly to note the illogical pre-order of *only* in such sentences as *I only want sixpence* = *I want only sixpence* or *I want sixpence only*. The hesitation between these last two orders was probably the reason for preferring pre-order, which was of course originally emphatic, *I want only sixpence* implying 'all I want is — I want nothing more than — sixpence.'"

Wien, April 1903. J. Ellinger.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHE.

O. Thiele, *Die konsonantischen suffixe der abstrakta des altenglischen.* Strassb. diss. Darmstadt, G. Otto, 1902. XII + 137 ss.

Thiele stellt sich in seiner dissertation die aufgabe, zu dem die abstraktbildungen behandelnden abschnitt von Kluges *Nominaler stammbildungslehre der altgerm. dialekte* für das ae. eine ergänzung zu liefern. Leider gibt er uns keine definition des begriffes »konsonantisches suffix«. Unter einem solchen kann, genau genommen, doch nur ein suffix verstanden werden, dessen stammform konsonantisch auslautet. Eine klare bestimmung des genannten begriffes hat aber dem verf. offenbar gar nicht einmal vorgeschwebt; mit bedauerlicher inkonsequenz geht er bei den suffixen, die wörter nach der schwachen deklination bilden, von der stammform des suffixes aus, dagegen vom nom. sg. bei allen übrigen suffixen, z. b. bei den verbalabstrakten mit dem ursprünglichen suffix *-ti* und denen auf *-ungō*, *-ingō* usw., also bei suffixen, die gar nicht »konsonantisch« genannt werden dürfen. Der titel der arbeit passt also nur zu einem teil der besprochenen abstraktsuffixe.

Der eben gerügte mangel steckt weniger in der arbeit selbst als in dem ungeschickt abgefassten titel. Rühmenswert sind die sorgfalt und der fleiss, womit der verf. sein umfangreiches material gesammelt und übersichtlich geordnet hat. Wir gewinnen aus seiner darstellung ein klares bild von dem ungeheuren formenreichtum der ae. abstraktbildungen, unter denen die wörter auf *-nes(s)*, *-nis(s)*, *-nys(s)* und die verbalabstrakta auf *-ung*, *-ing* (stammform *-ungō*, *-ingō)* weitaus den grössten raum einnehmen. Zuweilen führt der sammeleifer den verf. allerdings zu weit: es ist

doch zwecklos, aus den älteren ags. wörterbüchern (Somner 1659, Benson 1701, Lye 1772) unbelegte formen zu übernehmen, wenn diese formen, wie z. b. das bei Th. s. 61 angeführte *ehennes* »bescheidenheit«, auch in lautlicher hinsicht einen durchaus verdächtigen eindruck machen. Eine reihe derartiger aus älteren wörterbüchern stammender wörter erbt sich nicht nur in den neueren ags. wörterbüchern [1]) wie eine ewige krankheit fort, sondern wird auch in systematischen darstellungen aus dem gebiete der ae. grammatik immer wieder als unnützer ballast mitgeschleppt. Man sollte solche unbelegte wörter doch nur dann beachten, wenn sie uns ihrer lautgestalt nach als glaubhaft erscheinen, oder wenn sie zur erklärung sonst dunkler sprachformen dienen können.

Napier hat in seiner glossenausgabe [2]) die in den ags. wörterbüchern (auch bei Sweet) angeführten glossenwörter in zahlreichen fällen nach den hss. berichtigt; bei einigen dieser wörter hat Napier nachgewiesen, dass sie auf einem missverständnis beruhen und überhaupt unhaltbar sind. Napier's verbesserungen sind auch Th., der Napier's glossen gewissenhaft verarbeitet hat, sehr zu gute gekommen.

Die anordnung der beispiele erfolgt bei Th. nach den kategorien ihrer stammwörter; der verf. sondert also die vom nomen abgeleiteten abstraktbildungen von solchen verbaler herkunft. Innerhalb dieser hauptgruppen ergeben sich die unterabteilungen ganz von selbst. Mit diesem einteilungsprinzip kann man sich gewiss einverstanden erklären. Zu mancher abstraktbildung ist nun aber ein verbales stammwort nicht mehr nachweisbar. Mitunter lässt sich einer abstraktbildung allerdings eine verbalform zur seite stellen, die aber nicht als das stammwort zu jener zu gelten hat; vielmehr gehen beide auf eine gemeinsame wurzel zurück. Th. stellt nun in mehreren fällen derartige abgeleitete verbalformen den eigentlichen verbalen stammwörtern von abstraktbildungen schlechthin gleich, ein durchaus ungehöriges verfahren. So führt er zb. s. 21 *hlyst* f. m. »gehör« neben *hlosnian* »zuhören«, und s. 93 *dunor* m. »donner« neben *dunian* »widerhallen« an, als ob *hlyst* von *hlosnian* oder *dunor* von *dunian* abzuleiten sei.

Im einzelnen habe ich zur vorliegenden arbeit folgendes zu bemerken:

---

[1]) Ausser bei Sweet (*Student's Dict. of Ags.*), der sie meist weggelassen hat.

[2]) *Old English Glosses chiefly unpublished* ed. by Arth. S. Napier, Oxford 1900.

S. 13 führt Th. unter den deverbativen auf germ. *-iþō* auch *(ge)dyncðu*, *gedyncð* f. »würde«, »gericht« an, wie er vermutet, eine ableitung von *ðyncan* »dünken«, während Sweet das genannte wort als ableitung von *geðungen* »gut«, »vortrefflich« (part. praet. von *ðēon* »gedeihen«) auffasst. Hier sind, wie auch bei Bosworth-Toller angedeutet wird, zwei etymologisch verschiedene wörter zusammengeworfen, nämlich *(ge)ðyncð(u)* »ehre«, »würde«, in dessen ableitung von *geðungen* ich mich Sweet anschliesse, und ein vielleicht als n. mit dem kollektivsuffix (germ.) *-iþja* anzusetzendes *geðincðe*[1]) (oder *geðincðu* f.?) »gerichtshof«, »gerichtsversammlung«, eine ableitung von *ðing* n. in der bedeutung »versammlung«, »gerichtshof«[2]). Wenn *geðincðe* und nicht *geðincðu* als nom. sg. anzusetzen ist, gehört das wort überhaupt nicht zu den abstraktbildungen.

Th. vermutet s. 17 bei wörtern wie *elelēast* f. »mangel an öl«, *hlāflēast* f. »brotmangel«, usw., diese bildungen seien direkt von *ele*, *hlāf* usw. abzuleiten, und führt sie als beispiele für die produktivität der suffixverbindung *-līest*, *-lēast* an. Dies ist wohl kaum zutreffend; die adjj. *elelēas*, *hlāflēas* usw. sind wohl nur zufällig nicht belegt, was bei der so speziellen bedeutung dieser wörter, die nicht zum notwendigsten sprachgut gehören, auch keineswegs auffällig ist.

Bei dem s. 18 erwähnten *gefyrst* n. (?) »frost« bezweifelt Th. selbst mit recht, dass es eine *-ti*-bildung zu *frēosan* »frieren« sei; warum hat er aber dann das wort unter den verbalabstrakten auf *-ti* mit aufgezählt?

Als vermutliches stammwort des spätnorthumbrischen *geselenes* f. »übergabe«, »verrat« führt Th. (s. 37) *selen* f. »gabe« an; das wort ist aber gewiss direkt zu *sellan* »übergeben«, »verraten« zu stellen.

Unter die wörter auf germ. *-ula* setzt Th. (s. 92) vermutungsweise auch *cumul*, *cum(b)l* n. »anschwellung einer wunde«; dies wort ist aber wohl kaum germ. ursprungs, sondern wahrscheinlich fremdwort aus dem lat. *cumulus* »haufen als spitze«, »aufgetürmte masse«.

An druckfehlern habe ich bemerkt: s. 42 zeile 19 v. o.

---

[1]) Vgl. die einzige mir bekannte belegstelle für dies wort bei Bosworth-Toller: *on burh-gepincpe* "in a burgh-assembly", und *gesylhpe* n. "joch ochsen" bei Kluge, Nom. stammbildungslehre, § 70.

[2]) Vgl. auch *gedinge* n. (rats)versammlung mit dem kollektivsuffix *-ja*.

nitherne statt *nihterne.* s. 49 zeile 10 v. u. *pedicatus* statt *pelicatus.* s. 51 zeile 1 v. o. *fordforiǣtan* statt *fordforlǣtan,* s. 56 zeile 8 v. o. *seitan* statt *settan.* s. 86 zeile 13 v. u. *cmealm* statt *cwealm.*

Obwohl in der vorliegenden dissertation hin und wieder spuren des anfängertums hervortreten, zeigt die arbeit im allgemeinen doch von tüchtigem können und gründlicher grammatischer schulung. Wir hoffen dem verf. auch fernerhin noch in der wissenschaft zu begegnen.

Freiburg i. Br. Eduard Eckhardt.

W. Franz, *Die grundzüge der sprache Shakespeare's.* Berlin, Emil Felber, 1902. VIII + 225 ss. 8°.

Die treffliche *Shakespeare-grammatik* von Franz, deren erste hälfte 1898 erschien, und die durch das erscheinen der zweiten hälfte 1900 zum abschluss gelangte, ist zu allbekannt, als dass ich hier auf sie näher einzugehen brauchte. Sie hat auch unter den fachgenossen reichliche anerkennung gefunden; man vergleiche die anzeigen von Stoffel, E. St. 29, s. 81—106, Herrmann, Archiv 106, s. 404—408, Wülfing, Anglia, beiblatt 10, s. 49—57 u. 12, s. 76—80, Sarrazin, D. l.-z. bd. 20 (1899), s. 629—630. Besonders ist rühmend hervorzuheben, dass der verfasser nicht nur Shakespeare's werke. sondern auch diejenigen der zeitgenossen und nachfolger Sh.'s in den bereich seiner untersuchung zieht, dass er überall die sprachlichen verhältnisse aus ihrer historischen entwicklung heraus zu erklären sucht, und dass er das elisabethanische Englisch gegen die moderne sprache in meisterhafter weise kontrastiert, wobei zur basis der vergleichung die gesprochene sprache der gebildeten von heute vorzugsweise gewählt wird. Die *Shakespeare-grammatik* wird hierdurch gewissermassen zu einer historischen grammatik der neuenglischen sprache.

Das uns vorliegende buch bezweckt, den inhalt der *Shakespeare-grammatik,* deren umfang zu 427 seiten angeschwollen war, in gekürzter form wiederzugeben. Demgemäss sind allerlei begründungen und beispiele gestrichen worden. Die arbeit macht dadurch in höherm grade den eindruck eines lehrbuchs als ihre vorgängerin. Als solches entspricht sie in glänzender weise ihrem zwecke. Aber sie unterscheidet sich von der *Shakespeare-grammatik* auch dadurch, dass grosse teile gänzlich umgearbeitet oder klarer gefasst sind. Auch manches neue ist hinzugekommen; vgl. zb.

die ausführungen über die pluralformen des präsens auf *s*, das geschlecht der eigennamen, den bestimmten artikel vor titeln, die intensiven und die abschwächenden adverbien (nach Stoffel, *Intensives and Down-toners*), das adverb *again* (nach Stoffel, E. St. 29, s. 101 f.). Was sich gegen einzelheiten einwenden liesse, ist im allgemeinen zu unbedeutend oder zu unsicher, als dass es hier zur sprache gebracht werden sollte. Solche einwände würden auch die *Shakespeare-grammatik* treffen; und diese ist ja schon vorher eingehend durch Stoffel und andere besprochen worden. Beispielsweise möge jedoch folgendes bemerkt werden: S. 1 bespricht der verfasser u. a. die form *would* für *wouldst*, die aus einer berührung der singular- und der pluralform sich erklärt, vermutet aber, dass phonetische faktoren mitgewirkt haben können. Dabei bliebe aber der wegfall des *s* unerklärt. S. 6. Die erklärung von *bestraught* scheint mir nicht überzeugend; anders NED. S. 7 erklärt der verfasser die präterita sq. *bare, brake, spake* etc. aus dem me. prät. *bar, brak, spak*, die gedehnt worden sind unter dem einfluss der 2. pers. sing. prät. und des plurals; er weist dabei auf Sweet, ME. Gr. s. 386, hin. Die von Sweet gegebene erklärung weicht aber von der Franz'schen beträchtlich ab; Sweet spricht a. a. o. von "the levelling of the short quantity of the vowels in the sing. of strong preterites under the long quantity of the pret. partic. and infin.". Besser wäre die erklärung bei Bülbring, Abl. d. st. zeitw. s. 61: das *a* des sing. ist infolge des vereinten einflusses aller langen formen des zeitwortes gedehnt worden; ne. *bare* etc. sind also nach ihm keine pluralformen, sondern gelängte sing. Ob die ne. formen wirklich so zu erklären sind, muss ich freilich hingestellt sein lassen. In Nordengland liegen die verhältnisse bekanntlich ganz anders; vgl. Wackerzapp s. 69—73. S. 17. Die erklärung von *wont* weicht von derjenigen bei Skeat (1901) ab. (Vgl. noch Koeppel, *Spelling-Pron.* s. 58.) S. 27. Die arbeit von Stern ist als inauguraldissertation (Leipzig) erschienen. Auch könnte hier auf Ljunggren, *The Poetical Gender of the Substantives in the Works of Ben Johnson*, Diss., Lund 1892, hingewiesen werden. Franz erwähnt bei seiner behandlung des geschlechts der substantiva nicht die frage, ob und inwiefern klassischer einfluss stattgefunden hat. An einen solchen denken zb. Stern s. 60, Sattler, Anglia 10, 501. Es ist in betracht zu ziehen, dass in der poetischen sprache die sonne öfter *sol* und *Phœbus* genannt wurde; in derselben weise wurde der mond *Dian, Œthiopia* und *Phœbe* genannt.

Sol, *Dian* und *Phœbe* kommen auch bei Shakespeare vor (vgl. Ljunggren s. 10 f.). S. 43. Ist ne. *-ly* so sicher aus ae. *-lice*, *-lice* entstanden?

Der stoff ist in derselben weise wie in der *Shakespeare-grammatik* angeordnet.

Eine wertvolle zugabe bildet hier wie in der *Shakespeare-grammatik* der alphabetische index (s. 214—225), wodurch die brauchbarkeit des buches beträchtlich erhöht wird.

Upsala. Erik Björkman.

LITERATUR.

E. K. Chambers, *The Mediæval Stage*. 2 vols. XLIII + 419, VII + 480 pp. Oxford, Clarendon Press, 1903. Price 25 s. net.

Not merely all practised and fairly intelligent reviewers, but all practised and fairly intelligent students, know that the cases in which the three epithets, learned, interesting, and original, can be applied to the same book are anything but common. We can, however, apply them to this book of Mr Chambers's with a clear conscience, and with ample means of defending each and all if they should be attacked. At the same time, we must confess that the author has paid his readers the rather dangerous compliment of expecting a good deal from them. It is not every one who, opening a volume (the first of these) on The Mediæval Stage, and finding about a quarter of it occupied chiefly with a discussion of minstrels and minstrelsy, and the other three quarters occupied wholly with a discussion of popular sports, holidays, and the like, will be able to resist that feeling of offended expectation which is notoriously fatal in an audience, and which it is not quite safe to arouse in a body of readers. If the book had been in half a dozen volumes, a kind of overture of this kind might have seemed legitimate enough. But with the whole four hundred pages of the first of two devoted to it; and with barely more than two hundred of the second volume (for the rest is bibliography and appendix of various kinds) devoted to the titular subject, offence certainly may arise among the more pedantic or the more slowminded sort. Nor has Mr Chambers removed, as he easily might have done, this preliminary objection:

for though he glances slightly at it in passing, he nowhere takes the trouble to vindicate his actual plan, and shew that it is as helpful as it is novel in the treatment of the titular subject itself.

Yet he might have done this very easily. Up to the present time students of the English drama — and though his title is wider Mr Chambers does not directly deal with any other — have for the most part either halted between two opinions or gone mostly to the wrong one in regard to its continuity — to the connection of the mediæval and the Elizabethan theatres. Further, in reference to the drama not merely of England but of all European countries since its revival in the Middle Ages, there has been not so much a conflict of opinion as a confused muddle of it about the actual origins, immediate and mediate, of that revival itself. Mr Chambers does not dispute the only fact which in the midst of all this muddle is fairly established — the fact that while the Church had after a long struggle practically killed the old Drama, and while it always looked with anything but favour on the new, yet, in the strangest fashion, that new drama practically arose under its wing, with its consent, by an actual development of its own services and ritual. But without explaining at any length what the gist of his process is and while leaving it mostly as "words to the wise" he has actually, with a completeness not we think previously forestalled or equalled, supplied the explanation of this paradox or contrast itself, and with it the *rationale* of dramatic history from the tenth century to the sixteenth. Many (perhaps even most) students of the subject who have had no theory to serve have no doubt anticipated his general line of thought: but we do not know any book in which it has been worked out with anything distantly approaching his fulness and cogency.

This line we may thus summarise, with the repeated caution that Mr Chambers does not summarise it himself at all elaborately, and that we do not therefore make him responsible for our version. The Church killed the drama; or at any rate suspended its animation and organised existence. But the dramatic instinct is immortal: and it was assisted in its recovery by certain mediate operations. In the first place the profession of actors (*mimi* etc.) might be driven under, but could not be annihilated; and it reappeared in the wandering minstrels of the mediæval type, with their constant tendency to reinforce mere minstrelsy with dance

and play generally, and to turn the monologue into the *débat*. Secondly, the whole obscure but certainly existing, multiform, and extremely interesting business of "folk-play" — village festivals, rites at different seasons of the year, and the like — was fundamentally dramatic in essence and constantly tended to assume more or less distinctly dramatic form. It is to this point that Mr Chambers has directed most of his effort, and on it that he is most interesting and instructive. Thirdly, the various liturgical functions of the Church itself were partly dramatic as they stood, partly lent themselves with the greatest ease to dramatic development, while it was most obviously to the Church's interest to "accaparate" the dramatic instinct like others, to christianise the folk-festivals and the like. It is for the support of this line of argument that Mr Chambers has accumulated and marshalled his collections.

It stands to reason that in so doing he is *ipso facto* negativing the astonishing — we had almost said the preposterous — diea that the Elizabethan drama is disconnected with its English forerunners of dramatic form; but he bestows rather more particular attention upon this in his second volume by examining with care and exactness that still ill-classified and problematical mass of late mystery, morality, interlude and farce which belongs to the fifteenth century and the early sixteenth. He practically disclaims special study of the literary side of the matter, which has already had much though scarcely yet full or satisfactory attention; but he has to touch it, of course.

A few points strike us for animadversion. It is we think a pity that on his very first page he should go out of his way to stigmatise Collier as "that slovenly and dishonest antiquary". Collier, we all know, had his faults and weaknesses, pretty grave ones too. But death has cleared these scores: and Mr Chambers's own book bears ample testimony to his counterbalancing merits. We rather wish that more attention had been paid to the light thrown by Hroswitha on the mode of development of the Saint's Life into the Miracle-play. Unless they are forged — and while Mr Chambers thinks this "not probable" we should say that it is nearly impossible — these plays are earlier than any other certain dramatic work that we have. And they shew, at this early date, the general lines of the conversion, the tendency to dwell on comic incident which was afterwards so powerful in the genesis

of the profane play, the isolation and heightening of promising dramatic situation, and divers other things. On the other hand, though the observation may seem hypercritical, we should hardly call that edifying work the *Monachopornomachia* a "play"; though it has dialogue, and scene, and incident, and though the same characters appear in different incidents and scenes. For there is neither any central action nor a *dénouement* of any kind. It is simply a verse-satire, thrown into dialogue and broken into scenes. But observations of this kind might be made on almost any book; and in the great array of statement and citation which Mr Chambers has assembled we have, in those parts of thes ubject with which we are more specially acquainted, discovered hardly any blunders of importance. We only regret that he did not choose to make the book — as say in double the length or even less he easily might have done — an exhaustive account of the English stage and theatre, up to the middle of the sixteenth century. But this could still be done with very little alteration and by mere addition to the book as it stands. The "Appendix of Representations" filling some eighty pages, perhaps deserves special mention as the fullest thing of the kind, although it might certainly be supplemented a little from known sources and perhaps a little more than from sources unknown as yet. It goes far towards being exhaustive: and that which follows it, a reasoned bibliography of texts, extending to fifty pages, is of still more immediate and practical service.

Edinburgh, July 190. George Saintsbury.

King Alfred's Old English version of St. Augustine's Soliloquies ed. with an introduction, notes and glossary by H. L. Hargrove. (Yale Studies in English 13.) New York, Holt & Co., 1902. LVII + 120 pp. Pr. 1,00 $.

Die ae. bearbeitung von Augustin's *Soliloquien* war vor Hargrove schon zweimal herausgegeben worden: zuerst von O. Cockayne in einer jetzt schwer zugänglichen sammlung *The Shrine*, London 1864—1869, dann von W. H. Hulme in den Engl. Stud. bd. 18, 1893. Über den wert von Cockayne's ausgabe kann ich nicht urteilen, da sie mir nicht zur verfügung gestanden hat; für den praktischen gebrauch kommt sie aber schon wegen der entlegenen stelle, an der sie abgedruckt ist, nicht in betracht. Die ausgabe

von Hulme wird durch die vorliegende an brauchbarkeit in jeder beziehung übertroffen. Bei einer vergleichenden stichprobe, die ich vorgenommen habe, erwies sich, dass der ae. text bei H. viel genauer und zuverlässiger wiedergegeben ist, als in der ausgabe von Hulme. Ausserdem bietet Hulme weiter nichts als den ae. text, H. dagegen neben diesem noch am fuss der seite das entsprechende stück des lateinischen originals, ferner eine einleitung, anmerkungen, ein glossar und 2 seiten der einzigen vorhandenen handschrift in facsimile. Der grammatische teil von H.'s einleitung ist freilich recht dürftig ausgefallen; auf 3 seiten wird die ganze laut- und flexionslehre abgetan. Die sprache des vorliegenden denkmals war allerdings schon in Hulme's 1894 erschienener Freiburger dissertation eingehend untersucht worden. Eine ausführlichere behandlung der grammatik durch H. wäre aber doch wünschenswert gewesen; die zahlreichen fälle, in denen H.'s text eine berichtigung des textes bei Hulme darstellt, geben hier und da gewiss auch zu einer nachprüfung und verbesserung von Hulme's grammatischen aufstellungen anlass. Im literaturgeschichtlichen teil der einleitung handelt H. vom leben und wirken des hl. Augustinus und des königs Alfred, sowie von Alfred's verhältnis zu Augustinus. Die literarhistorische skizze ist in einem sehr warmen tone gehalten, der uns mitunter gar zu überschwenglich anmutet. Die verbindung des in Augustin's persönlichkeit verkörperten römischen christentums des 5. jahrhunderts mit angelsächsischer mannhaftigkeit, als deren typus im 9. jahrhundert Alfred der Grosse anzusehen ist, übt nach H. auch noch in unserer zeit lebendigen einfluss aus (vgl. H. s. XXX); ja, nicht genug damit, er glaubt, dass dieser einfluss sich in der zukunft noch steigern werde. In solchen ansichten liegt doch eine ganz gewaltige überschätzung der bedeutung Augustin's und besonders Alfred's für die gegenwart.

In einem besondern abschnitt der einleitung untersucht H. das verhältnis von Alfred's bearbeitung der *Soliloquien* zu seinen übrigen werken. Hierbei tritt besonders die nahe verwandtschaft mit Alfred's Boethius hervor, ein umstand, der schon von Wülker in seiner abhandlung *Über die ags. bearbeitung der Soliloquien Augustin's* (PBB. 4, 101 ff.) als beweisgrund für Alfred's verfasserschaft verwertet worden war. Auf diese nahe verwandtschaft mit Boethius hat H. auch in seinem glossar rücksicht genommen: er bezeichnet hier solche wörter, dir im ae. Boethius fehlen, mit einem stern. Hierbei sind dem herausgeber aber leider manche

ungenauigkeiten unterlaufen; schon Max Foerster hat in seiner besprechung von H.'s ausgabe (Deutsche lit.-zeitung 1903, nr. 4) mit recht gerügt, dass bei wörtern, die im Boethius nicht vorkommen, in H.'s glossar ein stern zuweilen fehlt, während umgekehrt wörter, die H. mit einem stern versehen hat, uns auch im Boethius begegnen.

Die anmerkungen H.'s umfassen auch nur 3 seiten und dienen hauptsächlich dazu, die stellen hervorzuheben, an denen Alfred das lateinische original durch zusätze erweitert oder in freier übersetzung wiedergegeben hat. Auch hier wäre grössere ausführlichkeit am platze gewesen. Ein genauer sprachlicher kommentar ist besonders erforderlich bei einem denkmal, das in einem späten vielfach unreinen westsächsisch und nur in einer einzigen aus dem 12. jahrhundert stammenden handschrift überliefert ist.

Wenn auch H. einem künftigen herausgeber noch manches zu tun übrig gelassen hat, so ist seine ausgabe doch immerhin eine anerkennenswerte leistung, durch die er uns ein wichtiges denkmal der ags. prosaliteratur zuerst in befriedigender weise zugänglich gemacht hat.

Freiburg i. Br. Eduard Eckhardt.

Die altenglischen metra des Boetius. Herausgegeben und mit einleitung und vollständigem wörterbuch versehen von dr. Ernst Krämer. (Bonner beiträge zur anglistik, hrsg. v. M. Trautmann. 8.) Bonn, Hanstein, 1902. V + 150 ss. Preis 4,50 M.

It is some five or six years since I met Dr. (then Cand.) Krämer in London at the British Museum. He was there copying MS. Cott. Otho St. VI, a task on which I too was engaged, in preparing my edition of King Alfred's *De Consolatione Boetii.* If Dr. Krämer has taken a long time over the making of this edition of the *Metra* it has been time well spent, for the result is a very carefully edited and accurately reproduced text and a valuable Introduction. These *Metra* are a most interesting subject of study, in view of the vexed question of their authorship. Dr. Krämer comes to this question well equipped by his minute study of the text. He goes still farther than Hartmann and assigns to King Alfred not only the Metra themselves but also the metrical preface, which has usually been considered the work of some one unknown. To this conclusion Dr. Krämer says he has been led

by the arguments of Professor Trautmann which he gives in the Introduction (p. 24). Trautmann's argument is parly based on a two fold emendation of the text, as he reads *lēod-wyrhtan* for *lēod-wyrhta* (l. 3) and in l. 8 he proposes *glīwe* instead of *gilpe*. Dr. Krämer thinks it probable that the *Metra* and the verses in the Preface to *Cura Pastoralis* are by the same hand.

The most valuable part of Dr. Krämer's Introduction is his full analyses of the versification, phonology and morphology of the *Metra*.

Regarding the language of the Metra Dr. K. thinks there is no doubt as to their having been written by a native of the South of England. The question is, was he a Westsaxon or a Kentishman? Sievers (Beitr. X 197) is of opinion that the *Metra* were written by a Kentishman who followed a prose version full of Kentish forms. But Krämer finds nothing in the language that would preclude a Westsaxon origin, and he finally sums up in favour of King Alfred's authorship.

The text of this edition is founded on the damaged Cott. MS. Otho A. VI, where this is legible, and where it is not recourse has been had to the transcript of it made by Junius. Emendations are few but apt. There are full critical footnotes, in which, be it noted, errors and misprints in my edition are pointed out. The Glossary is complete in so far as it gives a reference for every instance of every word, but it only contains the headwords.

Dr. Krämer is to be warmly complimented on this edition which, as regards the text, at all events, may be regarded as final. The printing is unexceptionable and as far as I know there are no misprints.

London, 13 June 1903. W. J. Sedgefield.

The Works of Thomas Kyd. Edited from the Original Texts, with Introduction, Notes, and Facsimiles by Frederick S. Boas. Oxford, Clarendon Press, 1901. CXVI + 472 pp. Demy 8°. Price 15 s. net.

»Kyd und kein ende!« kann man mit Boas in der tat ausrufen. Als ich vor etwa zehn jahren mein büchlein über Thomas Kyd und seinen kreis erscheinen liess, ahnte ich selbst kaum, ein wie grosses interesse sich diesem schon halb vergessenen dichter

zuwenden würde. Den einzelausgaben von Ackermann und Schick ist die gesamtausgabe von Boas auf dem fusse gefolgt.

Inzwischen sind besonders von Boas und Schick höchst wichtige entdeckungen in bezug auf Kyd's leben gemacht worden. Ein hauptverdienst des vorliegenden buches ist es, dass die entdeckungen literarhistorisch verwertet und in der einleitung zu einer biographie Kyd's benutzt worden sind. Es fehlt allerdings noch viel daran, dass wir uns von dem dichter Kyd ein klares bild entwerfen können, aber die ersten charakteristischen züge dazu hat Boas geliefert.

Wir wissen jetzt, dass Thomas Kyd, der sohn des Londoner notars Francis Kyd, geb. 1558, von 1590—1593 im dienst eines lords stand (vermutlich als hauslehrer oder sekretär), dass er um dieselbe zeit (1591) mit Marlowe in nahe beziehungen getreten war, dass er, wie dieser in den verdacht »atheistischer« und staatsgefährlicher bestrebungen kam, insbesondere wegen gewisser kompromittierender papiere, die in seiner wohnung gefunden wurden, dass er am 12. Mai 1593 verhaftet, im gefängnis auch gefoltert, aber sehr bald freigelassen wurde, dass er in einem schreiben an den Lord Keeper Puckering (welches in einem facsimile von Boas reproduziert wird) sich gegen die beschuldigung des atheismus verteidigte, seinen ehemaligen, inzwischen verstorbenen genossen Marlowe als »unmässig« und »von grausamer gemütsart« bezeichnete und sich gegen jeden verdacht eines freundschaftlichen verhältnisses mit ihm verwahrte. Ob Kyd wirklich ganz unschuldig war, ob dieser interessante brief, den Boas gefunden, in allen stücken den wirklichen tatsachen entsprach, ist freilich nicht zu erkennen; in jedem fall wirft er auf den charakter Kyd's kein durchaus günstiges licht, obwohl das scheinbar gehässige urteil über Marlowe mit andern zeugnissen übereinstimmt. Der abschnitt, welcher diese ereignisse in Kyd's leben bespricht und erläutert, ist offenbar der wichtigste der einleitung.

Aber auch die andern sechs kapitel der »Introduction«, welche Kyd's jugendjahre und erziehung, die *Spanische tragödie*, den ersten teil des *Jeronimo*, den *Ur-Hamlet*, *Soliman und Perseda*, Kyd's übersetzungen und die nachwirkungen von Kyd's dichtungen behandeln, enthalten vieles interessante. Durch die neuern forschungen sind auch einige vermutungen, welche ich früher (*Kyd und sein kreis* p. 78 ff.) aus meiner deutung der universitätsdramen *Pilgrimage to Parnassus* und *Return from Parnassus* geschöpft hatte, in mir sehr willkommener weise bestätigt worden.

Ich hatte dort die figuren Studioso, Philomusus und Furor als Kyd, Greene und Marlowe gedeutet und daraus auf freundschaftliche beziehungen oder wenigstens bekanntschaft dieser drei dichter geschlossen. Was Kyd und Marlowe betrifft, so ist dies jetzt erwiesen. Greene, der intime freund Marlowe's, muss natürlich auch mit Kyd bekannt geworden sein, wenn nicht früher, so doch zu der zeit, als diese beiden (um 1590) zusammenwohnten. In den universitätsdramen sind die lebensläufe von Philomusus und Studioso eng verbunden und gleichsam parallel. Der bildungsgang Kyd's und Greene's zeigt jetzt in der tat einen merkwürdigen parallelismus, der sich in den schicksalen von Studioso und Philomusus widerspiegelt. Die beiden dichter müssen ungefähr gleichaltrig gewesen sein; sie hatten beide eine gelehrte Bildung, scheinen beide reisen auf dem kontinent gemacht zu haben (vgl. Boas p. XX); sie lebten dann nebeneinander als literaten in London, schrieben offenbar für dieselbe schauspielertruppe, behandelten mit vorliebe türkische und spanische stoffe (*Soliman*, *Selimus: Spanish Tragedy*, *Alphonsus)*: sie waren beide Nachahmer Marlowe's; daneben beschäftigten sich beide mit übersetzungen aus dem Italienischen.

Beide standen in gunst bei der gräfin Sussex (Boas p. LXIV), trotz ihres dichterruhms kamen sie indessen auf keinen grünen zweig, sondern verkamen beide in jungen jahren im elend, und zwar bald nacheinander (1592—94).

Dass Studioso eine zeitlang im haushalt eines vornehmen herrn war (*Return from Parnassus*. F. P. II, 1 p. 45), stimmt ebenfalls, wie jetzt nachweisbar, zu den wirklichen erlebnissen Kyd's.

Ich hatte ausserdem auf die bemerkenswerte tatsache aufmerksam gemacht, dass die Studioso in den mund gelegten verse eine deutliche nachahmung von Kyd's stil zeigen. Boas gibt dies auch zu, will indessen trotzdem Studioso nicht mit Kyd identifizieren. Auch ich denke natürlich nicht an völlige identität, an ein photographisch getreues, sondern nur an ein etwas idealisiertes, vielleicht auch in gewissem sinne karikiertes porträt.

Mit grosser gelehrsamkeit und tiefeindringendem scharfsinn werden sodann von Boas die vielumstrittenen autorfragen erörtert. In bezug auf *Soliman und Perseda* schliesst sich Boas meiner ansicht an, dass das stück höchstwahrscheinlich von Kyd herrührt. Den von mir vorgebrachten gründen hat er noch mehrere argumente hinzugefügt. Ebenso hat er, was den *Ur-Hamlet* betrifft, im anschluss an meine argumentation für die autorschaft

Kyd's noch mehrere parallelstellen zwischen Shakespeare's *Hamlet* (Qu.-A.) und der *Span. trag.* beigebracht.

Wie Boas zeigt, tritt Kyd's stil besonders deutlich hervor in derjenigen szene des Corambus-Hamlet (IV 7), in welcher könig Claudius Laertes zum meuchelmord aufstachelt. Wenn hier wirklich eine szene des *Ur-Hamlet* durchschimmert, so liegt der schluss nahe, dass Shakespeare auch in der komposition der katastrophe dem alten stück Kyd's getreu gefolgt ist — was eine sehr wichtige folgerung wäre, die mit meiner schon früher geäusserten ansicht übereinstimmt (vgl. *Kyd und sein kreis* p. 119).

In der datierung der schriften Thomas Kyd's weiche ich etwas von Boas' ansichten ab und berücksichtige mehr die reihenfolge der ersten drucklegung. Danach ist die übersetzung von Tasso's *Padre di Famiglia* die zuerst (1588) erschienene und, wie ich glaube, auch zuerst verfasste schrift. Nach Boas würde sie hinter *Span. trag.* und *Ur-Hamlet* fallen. Schriftsteller jener zeit gingen indessen eher von übersetzungen zu selbständigen arbeiten über, als dass sie den umgekehrten weg einschlagen.

Ausserdem ist der stil dieser übersetzung besonders archaisch (z. b. vollgemessene verbalformen auf *-eth* regelmässig und fast ausschliesslich in brauch, während sie in der *Span. trag.* nur ausnahmsweise noch vorkommen). Von besonderm gewicht ist aber der umstand, dass die in dieser schrift zahlreich eingestreuten, aus dem Italienischen oder Lateinischen übersetzten englischen verse kaum jemals die form des blankverses (abgesehen von einem ganz vereinzelten vers auf s. 266), sondern verschiedene andre metren, besonders aber den altmodischen alexandriner aufweisen. Es hätte so nahe gelegen, die hexameter Vergil's in blankverse zu übertragen, wie Kyd es im prolog der *Span. trag.* auch getan hat; wenn Kyd statt dessen in *Householder's philosophie* regelmässig den alexandriner anwendete, so lässt sich das doch nur so erklären, dass dem dichter damals die versform, die er (sonst) fast ausschliesslich anwandte, noch nicht geläufig war. Und in der tat ist ja nach allgemeiner annahme der blankvers erst durch Marlowe's *Tamberlaine* (1587) mode geworden.

Schon im *Ur-Hamlet* muss nach dem zeugnis von Nash Kyd den blankvers angewendet haben.

Auch in der *Span. trag.* herrscht der blankvers vor, aber die besonders im zweiten akt noch häufig eingestreuten reimverse zeigen doch, dass der dichter sich der neuerung nur widerstrebend

anbequemte. Die parallelstellen zwischen Marlowe's *Tamberlaine* und der *Span. trag.*, welche ich nachgewiesen, und welche auch Boas in den anmerkungen zitiert hat, verraten den einfluss Marlowe's auf Kyd, welcher frühestens 1587 angenommen werden kann. Ich schliesse also, dass Kyd um 1587 den *Padre di Famiglia* übersetzte, bald danach 1587—88 seine beiden dramen, den *Ur-Hamlet* und die *Span. trag.*, verfasste und, durch den bühnenerfolg dieser beiden dramen (oder wenigstens des ersten) ermutigt, seine übersetzung in druck gab. So konnte es Nash, der den *Ur-Hamlet* mindestens schon vorher kennen gelernt hatte, scheinen, als wenn der dichter seine laufbahn als bühnenschriftsteller aufgeben und übersetzer werden wollte. Ob Nash bei der abfassung seiner bekannten epistel (1589) auch die *Span. trag.* schon kannte, ist mir trotz den ausführungen von Boas (p. XXIX) sehr zweifelhaft. Jedenfalls darf man sich nicht auf die worte Nash's "*Sufficeth them to bodge vp a blanke verse with ifs and ands*" berufen, um damit die worte Lorenzo's in der *Span. trag.* (II 1, 77) "*What, Villaine, ifs and ands?*" zu vergleichen. Denn in diesen worten, die übrigens nicht in einem blankverse vorkommen, ist nichts absonderliches, nichts, was den spott herausfordern könnte; sie sind im gegenteil an der stelle sehr gut angebracht. Viel eher kann sich der spott Nash's auf die Manier Kyd's beziehen, mit '*and*' oder '*if*' beginnende sätze und verse zu häufen, z. b. *Span. trag.* I 1, 67; II 1, 120; III 2, 5; III 13, 99. Aber natürlich kann eine solche stileigentümlichkeit sich in irgend einem andern drama, zb. im *Ur-Hamlet*, auch geltend gemacht haben, ist daher nicht beweiskräftig.

Ebensowenig deuten auch Nash's worte "*thrusting Elisium into hell*" mit notwendigkeit auf *Span. trag.* I 1, 73 hin. Denn auch in einem andern drama könnte ja Kyd sehr wohl vom Elysium gesprochen und dies mit dem Acheron oder der christlichen hölle in verbindung gebracht haben (vgl. z. b. *Corn.* II 287). Hätte Nash die *Span. trag.* schon gekannt, so hätte er doch wohl auf dieses so ausserordentlich bühnenwirksame drama deutlicher hingewiesen. Dagegen möchte ich bei dem vollständigen fehlen anderer früher zeugnisse für die *Span. trag.* das argumentum ex silentio, welches sich aus Peele's *Farewell to Norris* (sommer 1589) entnehmen lässt, doch nicht so kurzerhand abweisen, wie Boas (p. XXX) es tut. Es ist immerhin sehr auffallend, dass Peele, der dort mehrere, zum teil ganz verschollene dramen auf-

zählt, gerade dasjenige nicht erwähnt, welches sich (in der folge) als das zugkräftigste und beliebteste erwies.

Ich glaube daher, dass die *Span. trag.*, wenngleich früher (um 1587—88) gedichtet, doch erst in der zweiten hälfte des jahres 1589 zur aufführung gelangte. Dazu passt es auch besser, dass erst 1592 das so beliebte drama gedruckt wurde.

Die frühesten echos von phrasen der *Span. trag.* finde ich, wie schon früher erwähnt, in Marlowe's *Jew of Malta*, in *Arden of Feversham, Titus Andronicus* und in den drei teilen von *Henry VI.* Auch die datierung von Kyd's *Cornelia*-übersetzung scheint mir durchaus nicht so sicher wie Boas, der sie in den Winter 1593—94 setzt. Die übersetzung mag zu dieser zeit ihre endgültige fassung erlangt haben, aber die anklänge an Garnier's *Cornelie* im ersten akt der *Span. trag.* zeigen, dass der dichter sich schon erheblich früher sehr angelegentlich mit dem französischen drama beschäftigt haben muss. Dazu stimmt die anspielung von Nash (1589) "*turning ouer French Doudie*". Nur in jene frühere periode passt die anwendung der vielen vollgemessenen verbalformen auf *-eth* sowie anderer archaismen. Die endgültige abfassung von *Soliman und Perseda* möchte ich immer noch etwa 1590—91 ansetzen. Bei dieser chronologie dürfte sich die stilentwicklung Kyd's besser erklären.

Der Seneca-einfluss ist am besten begreiflich in erstlingswerken. Die italienischen zitate der *Span. trag.* deuten auf vorhergehende italienische sprachstudien.

Merkwürdig bleibt es, dass unser dichter, "industrious Kyd", so wenig literarisch geleistet, oder dass so wenig von seinen leistungen erhalten sein soll. Nach der chronologie von Boas wären die fünf jahre 1589—93 fast ganz unproduktiv gewesen, gerade die jahre, in denen Kyd seine haupterfolge errang. Ist das wahrscheinlich?

Ich habe die feste überzeugung, dass von dem vielen herrenlosen gut, was die englische dramatische literatur jener zeit aufweist, noch manches eigentlich Kyd zugehört. Der alte *King John* z. b. dürfte nach der untersuchung von Kopplow (Kieler diss. 1900) doch wohl mit Kyd zusammenhängen. Auch in bezug auf *Arden of Feversham* möchte ich die annahme von Fleay jetzt nicht mehr so rundweg abweisen, wie ich es früher getan[1]).

[1]) Vgl. jetzt Shakespeare-jahrb. XXXIX 74.

Jedenfalls müssen wir die versatilität Kyd's mehr in rechnung ziehen, als es gewöhnlich geschieht.

In einer beziehung kann ich mir Boas' ansichten auch jetzt nicht zu eigen machen. B. leugnet entschieden, dass das vorspiel der *Spanischen tragödie*, der sogen. *First Part of Jeronimo*, von Kyd herrühre, und macht es mir (und andern gelehrten) zum vorwurf, dass ich an der entgegengesetzten ansicht festhalte. Ich würde den *First Part*, der ja zum ruhme Kyd's nicht viel beiträgt (wohl aber m. e. zum verständnis der dichterischen entwicklung verhilft), gerne preisgeben, wenn ich von Boas' argumentation nach eingehender nachprüfung überzeugt worden wäre. Allein, Boas' argumenten, deren gewicht ich nicht verkenne, stehen andere, von Boas nicht berücksichtigte gegenüber, welche jenen mindestens die wage halten. Die allerdings unleugbaren unterschiede in versbau, stil und darstellung gegenüber der *Spanischen tragödie* können, besonders bei der schlechten textbeschaffenheit des vorspiels, keinen beweis der unechtheit liefern, auch aus dem grunde nicht, weil wir Kyd's stil und verstechnik doch nicht allein nach der *Spanischen tragödie* beurteilen dürfen. Dergleichen unterschiede finden sich auch bei dramatischen dichtungen, die ohne zweifel von einem und demselben verfasser herrühren, z. b. *Richard III.* und *Romeo. Tamberlaine* und *Edward II.*, *Alphonsus* und *Friar Bacon* und *Selimus*. Wir können aus den eingestreuten versen der prosaschrift Kyd's *The Householders Philosophie* ersehen, dass damals (um 1587) Kyd noch eine entschiedene vorliebe für gereimte verse hatte und den blankvers verschmähte.

Da nun auch in der *Spanischen tragödie*, besonders im zweiten akt, noch manche partien die vorliebe für den reim zeigen, so kann das noch stärkere vorwiegen des reims im *First Part* gar kein argument gegen Kyd bilden. Ebensowenig gilt dies von der grösseren häufigkeit der enjambements und weiblichen endungen im *First Part*. In dieser beziehung weichen die einzelnen dramen Shakespeare's bekanntlich ebenfalls sehr voneinander ab, und es ist nicht einmal möglich, eine sichere chronologische reihenfolge auf dieses kriterium zu begründen. In Kyd's Cornelia-übersetzung sind (besonders gegen den schluss) weibliche versausgänge recht häufig und enjambements nicht selten. Es wäre doch auch möglich, dass Kyd sich erst allmählich an den strengern versbau Marlowe's gewöhnte.

Die grössere vorliebe für gewisse bombastische und realistische

ausdrücke, wie *melt, sweat, bleeding, hot, purple, joints, loins, ribs, veins, heart* im *First Part* (vgl. Introd. p. XLIV) erklärt sich teils aus nachahmung von Marlowe's stil, teils aus gallizismen infolge der beeinflussung durch Garnier's französischen stil. Beide stileinflüsse sind in der *Spanischen tragödie*, wenngleich etwas abgeschwächt, noch zu finden, daher auch, obwohl weniger häufig, die entsprechenden stileigentümlichkeiten (vgl. z. b. *Spanische tragödie* I 2, 60 ff.; III 13, 72; IV 4, 123 ff.). Die *Cornelia*-übersetzung steht noch näher (vgl. *Corn.* IV 2, 234; II 185 ff.; II 5; I 187; V 256). Die anatomie war gerade in dichtungen der achtziger jahre sehr im schwange, wie aus Watson's und Sidney's sonetten zu ersehen ist.

Die verschiedenheit der komposition gegenüber der *Spanischen tragödie*, die besonders Rud. Fischer hervorgehoben hat, erklärt sich aus dem eigenartigen charakter des *First Part* als vorspiels. Auch *Wallenstein's lager* weicht in der komposition von den *Piccolomini* oder *Wallenstein's tod* erheblich ab. Werden spätere literaturhistoriker aus diesem grunde etwa Schiller's autorschaft bestreiten? Jedenfalls zeigt das vorspiel einen schwung der diktion und eine dramatische kraft, wie sie damals noch ziemlich ungewöhnlich waren.

Kleine diskrepanzen in der charakterzeichnung und in nebenumständen können ebensowenig beweisen. Selbst in bessern dramen Shakespeare's finden sich manche widersprüche und unebenheiten. Entschieden zu weit gegangen ist es, wenn Boas behauptet, der Jeronimo der *Span. trag.* und der des vorspiels hätten nichts gemeinsam als den namen. Hier wie dort ist Jeronimo der treue diener seines königs und ein zärtlicher vater, der daneben etwas pedantisch schulmeisterliches hat (vgl. *Span. trag.* I 5; V 1). Dass aus einem harmlos scherzenden alten mann ein wahnwitziger mörder wird, ist in den verhältnissen und in der dramatischen entwicklung begründet und psychologisch gar nicht unmöglich (vgl. Odoardo Galotti). Ein skurriler zug ist dem charakter bis zum schluss der *Span. trag.* eigen.

Analog ist die entwicklung des charakters der Bellimperia. Ganz wie Perseda (in *Soliman und Perseda*) zuerst als zärtlich liebende, kindisch-eifersüchtige jungfrau erscheint, und erst allmählich zur tragischen heldin, zur rachsüchtigen mörderin wird, so ist natürlich Bellimperia im vorspiel noch ein »sentimentales mädchen«, "a most weeping creature".

In der *Span. trag.* erst entwickelt sie, wie Boas hervorhebt, sich zur "grande dame". Aber schon im vorspiel *(F. P.)* bereitet sich die wandlung des charakters vor. Schon in der ersten liebes- und abschiedsszene sagt Bellimperia mit aristokratischer haltung zu freund Horatio, der der weinenden ihren geliebten zurückrufen will:

> O, good Horatio, no,
> It is for honor; prethee let him go.

Und in einer spätern szene des vorspiels (*F. P.* II 6) weint sie nicht mehr, obwohl ihr geliebter in die schlacht zieht, und lässt ihre besorgnisse mit dem hinweis auf die gebote der ehre leicht beschwichtigen (II 6, 11), ganz ähnlich wie in der *Span. trag.* (II 4, 20). So vollständig als "grande dame" ist übrigens B. auch in der *Span. trag.* nicht gezeichnet; dazu legt sie ihren gefühlen denn doch zu wenig zwang auf. Dass sie sich über den verlust des ersten geliebten rasch trösten würde, ist schon im vorspiel prophezeit (I 3, 65). Hätte ein nachahmer Kyd's diesen charakter wohl so fein und zart entwickelt? Jedenfalls erscheint B. im vorspiel noch etwas sympathischer als in der *Span. trag.*, was allein schon gegen Boas' vermutung spricht, dass das vorspiel eine art parodie sei ("an intentional burlesque").

Alle diese argumente, so einleuchtend auf den ersten blick sie erscheinen, beweisen bei näherer betrachtung fast das gegenteil von dem, was Boas will.

Boas begründet ferner seine ansicht, dass der *F. P.* ein später, nach 1600, gedichtetes drama sei, mit der vermeintlichen anspielung auf das jubeljahr in Rom (*F. P.* I 1, 25), welche sich nur auf das jahr 1600 beziehen könnte. Solange wir indessen die (italienische?) quelle und die ursprüngliche form des schauspiels nicht kennen, ist darauf nicht viel zu geben. Die verse können nachträglich eingefügt sein. Zudem wäre eine solche anspielung auch vor 1600 sehr wohl erklärlich. Es ist ja auch gar nicht von einem hundertjährigen, sondern nur von einem fünfzigjährigen jubiläum die rede.

Auch die anspielungen auf die kleine figur des Jeronimo können durchaus nicht beweisen, dass das stück von einer kindertruppe um 1604 aufgeführt und für diese gedichtet wurde. Ebensolche anspielungen finden sich auch mit beziehung auf Talbot im ersten teil von *Heinrich VI.* (II 3, 22) (vgl. meine schrift *Shakespeare's lebensjahre* p. 23), obwohl dies stück doch sicher nicht für

ein kindertheater und sicher vor 1600 geschrieben ist. Viel eher ist an eine besonders kleine statur irgend eines mimen zu denken, da im gegensatz zu Jeronimo Balthasar als lang und gross bezeichnet wird. Auch aus dem zwerg Nano in Greene's schauspiel *James IV* darf doch gewiss nicht geschlossen werden, dass dies stück für ein kindertheater und nach 1600 verfasst ist. Im gegenteil könnte man aus diesen übereinstimmungen fast schliessen, dass der *F. P.* mit *James IV* und *Henry VI, F. P.* ungefähr gleichzeitig und für dieselbe truppe, die einen beliebten schauspieler von kleiner figur hatte, gedichtet war.

Die sprache des *F. P.* ist trotz einer gewissen modernisierung, die sich besonders in den flexionsformen des verbums geltendmacht, doch noch recht archaisch (z. b. *whether* im sinne von *which of the two F. P.* III 2, 141, vgl. *Span. trag.* I 2, 160, bei Shakespeare und zeitgenossen schon ganz unüblich; *belike* II 4, 137; *for to* mit dem infin. mehrfach vom metrum gefordert *F. P.* II 4, 127; III 1, 51). Auch der stil und die zuweilen an alte moralitäten erinnernde darstellungsweise, die noch etwas rohe und ungeschickte charakterzeichnung und komposition wären bei einem nach 1600 verfassten drama sehr verwunderlich. Höchstens einem Chettle wäre ein solches drama allenfalls zuzutrauen. Aber von Chettle kann das stück wegen der dramatischen kraft auch nicht herrühren.

Auch in bezug auf historische und geographische kenntnisse steht der *F. P.* noch genau auf demselben standpunkt wie die *Span. trag.* Von den wirklichen historischen verhältnissen, von den beziehungen zwischen Spanien und Portugal weiss auch der verfasser des *F. P.* nicht mehr als Kyd, und der geographische irrtum, dass man von der hauptstadt von Spanien zu schiffe nach Portugal fahren kann (*Span. trag.* III 14, 11) kehrt in *F. P.* wieder (I 2; II 2).

Boas hat anderseits die grossen stilähnlichkeiten und die mehrfachen wörtlichen übereinstimmungen zwischen dem *F. P.* und der *Span. trag.* kaum berücksichtigt, welche doch von Markscheffel schon ausführlich dargelegt worden waren. Wer zb. die stelle in *F. P.* II 1, 72 ff. mit *Span. trag.* III 10, 96 ff. vergleicht oder *F. P.* I 2, 50 ff. mit *Span. trag.* II 1, 41 oder *F. P.* I 6, 80 mit *Span. trag.* I 2, 101, wird solche übereinstimmungen nicht wohl als nachahmung oder zufällige ähnlichkeit erklären können. Auch in den geschmacklosigkeiten stimmen beide dramen überein.

Es kann zb. zugegeben werden (Boas p. XLIII), dass die anfangsverse des *F. P.* »grotesk« und geschmacklos klingen:

King. Frolick, Jeronimo, thou art now confirm'd
Marshall of Spaine, by all the dewe
And customary rights vnto thy office.
Jer. My knee sings thanks vnto your highnes bountie;
Come hether, boy Horatio; fould thy ioynts
Kneele by thy fathers loynes — — — —

Aber wem anders als Kyd sind gerade solche geschmacklosigkeiten zuzutrauen? Vgl. *Span. trag.* I 2, 96.

King. — — — — — — —
But now, Knight Marshall, frolicke with thy King,
For tis thy Sonne that winnes this battels prize.

Span. trag. III 8, 15.

My soule hath siluer wings.

Span. trag. II 4, 36.

Then thus begin our wars: put forth thy hand,
That it may combate with my ruder hand.
Set forth thy foot to try the push of mine.

Span. trag. II 2, 7.

My hart (sweet frend) is like a ship at sea:
She wisheth port, where riding all at ease
She may repaire what stormie times haue worne,
And leaning on the shore may sing with ioy.

Das »singende« knie und das »singende« schiff sind genaue parallelen.

Ferner lässt sich vergleichen:

F. P. III 3, 14. Secrets in hell are lockt with doores of brasse.
Cp. *Span. trag.* III 7, 9. the brazen gates of hell.

Nicht zu übersehen sind auch ganz markante übereinstimmungen im reimgebrauch, wie *fort* (= *for it*) im reim auf *courte* (*F. P.* II 1, 74; III 2, 57), im reim auf *short* (*Span. trag.* III 14, 126); *valiancie : captiuitie* (*Span. trag.* II 1, 20; *F. P.* II 1, 30; III 1, 91); *miserie : tragedie* (*Span. trag.* IV 5, 47; *F. P.* II 4, 95).

Würde sich wohl einer, der Kyd's stil nachahmen oder verspotten wollte, die mühe gegeben haben, solche einzelheiten zu kopieren?

Der erhaltene *First Part of Jeronimo* hängt also mit der *Span. trag.* nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch aufs engste zusammen und wird als zugehörig schon durch den titel gekenn-

zeichnet, da ja *Jeronimo* die alte bezeichnung für die *Span. trag.* war.

Wenn das stück nicht von dem verfasser dsr *Span. trag.* herrührte, so könnte es höchstens von einem nachahmer Kyd's gedichtet sein, der dessen stil sklavisch kopierte, sogar in geschmacklosigkeiten, .veralteten ausdrücken und metrischen gepflogenheiten.

Nun gab es aber schon anfang der neunziger jahre, also zu lebzeiten Kyd's, wie bekannt, ein vorspiel zur *Span. trag*, (Boas p. XLI), und sogar Boas nimmt an, dass dies von Kyd selbst verfasst war, ein schluss, der sich in der tat kaum vermeiden lässt.

Ist es nun wohl irgend wahrscheinlich, dass ein nachahmer dieses ältere, allen theaterbesuchern jener zeit wohlbekannte stück ganz unbeachtet gelassen haben sollte? dass er sich die mühe genommen haben sollte, ein ganz neues vorspiel zu ersinnen? Ist es überhaupt wahrscheinlich, oder gibt es irgend ein analogon dafür, dass ein dichter aus dem drama eines andern eine vorgeschichte herausgesponnen, also gleichsam rückwärts gedichtet hätte? Eine hypothese, die so viel unwahrscheinlichkeiten voraussetzt, ist unbedingt zu verwerfen. Es bleibt daher nur die wohlbegründete und durchaus nicht unwahrscheinliche annahme übrig, dass der *F. P.* im wesentlichen von Kyd herrührt oder wenigstens auf der grundlage des Kyd'schen vorspiels aufgebaut ist.

Der *F. P.* ist nun allerdings (wie ich schon vor 10 jahren hervorhob) in der vorliegenden fassung offenbar kein reines und einheitliches werk Thomas Kyd's, ebensowenig wie die *Span. trag.* in der ausgabe von 1603. 'Additions', zusätze teils von Kyd selbst, teils von anderer hand, sind nicht schwer zu erkennen, schon an verschiedenheiten des stils und versbaues. Die schlussrede Jeronimo's zb. kann unmöglich von Kyd geschrieben sein. Manches in dem bombast der streit- und kampfszenen mag von einem spätern bearbeiter herrühren. Wenn man genauer zusieht, wird man auch finden, dass alle die szenen, die sich auf die intrige von Lorenzo-Lazarotto-Alcario beziehen, eine unorganische erweiterung der einfachen fabel sind. Zunächst ist in diesen szenen allerdings der ton ein etwas anderer als in den übrigen. Sodann sieht die ganze intrige wie eine variierte wiederholung der ermordung Horatio's bei einem stelldichein und der preisgebung Pedringano's aus (motive, die vielleicht mit dem quiproquo der ermordung des Polonius [Corambis] kombiniert wurden).

Deutlich ist aber die interpolation besonders in denjenigen szenen zu merken, die bei Boas als I 1; II 5; II 6 bezeichnet sind. Die ersten worte von Lorenzo's monolog (I 1, 97 f.) sind eine fast wörtliche wiederholung der derselben person kurz zuvor in den mund gelegten sätze (I 1, 77 f.).

In II 5; II 6 unterhalten sich unmittelbar nach der ermordung Alcario's die nahe beteiligten personen (Andrea, Bellimperia) ganz gleichgültig über andere dinge, als wenn gar nichts geschehen wäre, ein umstand, auf den auch Boas in der einleitung p. XLII aufmerksam gemacht hat.

Auch ist es sehr auffallend, dass Lorenzo, der bösewicht, mit seinen gegnern Andrea und Horatio gemeinsam und scheinbar versöhnt in den krieg zieht, obwohl doch nicht nur Horatio, sondern auch Andrea von dem mordanschlage weiss, den Lorenzo gegen Andrea geplant. In der *Span. trag.* ist von dieser mordgeschichte gar nicht mehr die rede. — Ich halte daher den *F. P.* für einen vom dichter selbst später erweiterten ersten akt des alten *Jeronimo*. da die *Span. trag.* bekanntlich nur vier akte enthält. —

Bei dem sorgfältig hergestellten text der dramen konnte Boas die wertvollen einzelausgaben von Schick und Ackermann benutzen; einige bemerkungen zu einzelnen stellen und vorschläge zur textbesserung (besonders für *Soliman und Perseda* und *The First Part of Jeronimo*), die ich noch machen möchte, bleiben besser einem besondern artikel vorbehalten. Auch der text der übersetzung von Tasso's *Padre di Famiglia* und von *The Murder of Brewen*, obwohl diese beiden schriften nicht viel literarhistorischen wert haben, ist doch eine interessante zugabe, da wir daraus die entwicklung von Kyd's stil kennen lernen. Wertvolle anmerkungen und ein nützliches register beschliessen Boas' gediegene ausgabe. G. Sarrazin.

Fritz Holleck-Weithmann, *Zur quellenfrage von Shakespeare's lustspiel "Much Ado About Nothing"*. (3. heft der Kieler studien zur englischen philologie, hrsg. von F. Holthausen.) 92 ss. Heidelberg, C. Winter, 1902. Pr. M. 2,40.

Dass ein älteres drama dem Shakespeare'schen stück zu grunde liegen müsse und nicht die Bandello'sche novelle von Timbreo di Cardona, auf der die grundzüge der fabel allerdings im letzten grunde beruhen, hat zuerst L. Tieck vermutet, nachdem

er festgestellt, dass zwischen Shakespeare's *Much Ado* und einem ältern deutschen stück, der *Comedia von der schönen Phönicia* von dem Nürnberger dichter Jacob Ayrer, gewisse übereinstimmungen bestehen. ' Cohn *(Shakespeare in Germany)* hat dann eine engere beziehung zwischen Shakespeare und Ayrer erwiesen, indem er auf eine reihe von punkten aufmerksam machte, die bei Bandello und Belleforest, dem französischen übersetzer des letzteren, fehlen.

Auf den resultaten der vorgänger weiter bauend nimmt der verfasser die ganze frage von neuem auf und untersucht jetzt unter heranziehung weiteren materials das verhältnis des deutschen stückes zu dem Shakespeare'schen. Ehe er sich jedoch dieser aufgabe widmet, schafft er einen tieferen untergrund für seine arbeit, indem er Jacob Ayrer und seine beziehungen zur englischen bühne überhaupt behandelt. Das in dem zweiten abschnitt üher den Nürnberger dramatiker gebotene ist um so dankenswerter, als verlässliche vorarbeiten über Jacob Ayrer und seine literarische tätigkeit nicht vorhanden waren. Mit der englischen bühnenkunst wurde Ayrer durch englische komödianten bekannt, wie solche gegen ende des 16. und während des 17. jahrhunderts in Deutschland umherzogen. Zwischen den jahren 1593 und 1605 hatte er gelegenheit, englische schauspieler in Nürnberg zu sehen. Sie führten ihm zunächst eine reihe von neuen stoffen zu; so erscheint zb. die *Spanish Tragedy* bei Ayrer wieder als die tragödie *Vom Griegischen Keyser*. Auch die figur des clown in der spezifisch englischen eigenart ubernahm er von den fremden komödianten; sie erfreute sich von vornherein grosser heliebtheit bei dem publikum. Die bühne Ayrer's hatte verschiedene schauplätze und scheint der elisabethanischen nachgebildet oder angepasst zu sein. Von stofflichen anleihen abgesehen, verdankt Ayrer den Engländern überhaupt meist nur äusserlichkeiten und gröbere züge der theatertechnik. Da er mit dem originaltext der englischen dramen nicht bekannt wurde, so war es ihm schwer gemacht, einen tieferen einblick in die dramatische kunst der Engländer zu gewinnen. Zu einem feineren verständnis fehlten ihm übrigens auch die geistigen qualitäten. Den stoff zu der *Comedie von der schönen Phönicia* verdankt Ayrer indessen nicht direkt den englischeu komödianten; er schöpfte denselben aus der deutschen übersetzung des Mauritius Brand (Danzig 1594), der die französische übersetzung des Belleforest übertrug und so seinen landsleuten die Bandello'sche novelle vermittelte. Übereinstimmungen zwischen Ayrer und Brand, die keine

parallele bei Belleforest haben, beweisen, dass ersterer nicht etwa die französische übersetzung benutzte. Sonderheiten bei Brand deuten darauf hin, dass letzterer denselben stoff in einer dramatisierung der englischen komödianten gesehen hat. Der verfasser findet beziehungen für dieselben in den beiden sammlungen »Engliche komedien und tragedien« und »Liebeskampff«.

Eine eingehende vergleichung der Ayrer'schen *Comedie von der schönen Phönicia* mit Shakespeare's *Much Ado* führt andrerseits den verfasser zu dem resultat, dass das Shakespeare'sche stück auf einem ältern (letztlich auf die ital. novelle zurückgehenden) englischen drama beruht, das Ayrer in der darstellung der englischen komödianten gesehen und benutzt haben muss. Dies wird um so wahrscheinlicher, als ein andres, späteres deutsches stück: *Die vom tode erweckte Phönicia* von Michael Kongehl auf eine dramatisierung zurückweist, die im 17. jahrhundert durch englische komödianten in Deutschland bekannt wurde. So wird also in hohem grade wahrscheinlich, dass Shakespeare's stück: *Much Ado* auf einem ältern drama beruht, das in England zwar nicht nachzuweisen ist, aber dessen einstige existenz sich in den dramen von Ayrer und Kongehl und in der novelle von Brand noch erkennen lässt. Die beweisführung ist überzeugend, die darstellung klar und ansprechend. Für die quellengeschichte von *Much Ado*, aber mehr noch und speziell für die beleuchtung der beziehungen zwischen dem ältern deutschen und dem elisabethanischen drama bedeutet die arbeit einen sehr schätzenwerten beitrag.

Tübingen, 27. Juni 1903. W. Franz.

Walter J. Clark, *Byron und die romantische poesie in Frankreich* Leipziger dissertation. Leipzig 1901. 8°. 104 ss.

Die vorliegende schrift bietet eine umfassende und wertvolle materialsammlung. Besonders dankenswert ist es, dass der verfasser grossenteils auch aus den bereits weniger leicht zugänglichen periodischen schriften und tageblättern schöpft und sie mit fleiss und kundigem blick für seinen zweck ausschrotet. Weniger glücklich hat in der fülle des zusammengetragenen interessanten details die ordnende hand und der sichtende geist gewaltet. Der leser vermisst den leitenden faden durch das labyrinth von daten und notizen, durch das er sich mühsam winden muss, um selbst das ergebnis der forschung zu suchen, das ihm der verfasser

nirgends klar entgegenbringt. Dieser mangel an übersichtlicher anordnung macht sich besonders im IV. abschnitte (Byron und die dichter) in störender weise geltend. Er gleicht einer zufälligen anhäufung einzelner bemerkungen; eine planmässige reihenfolge oder gruppierung der in betracht kommenden dichter und werke wird nicht ersichtlich. Das für und wider des zu erwägenden gegenstandes (Byron's verhältnis zur französischen romantik) tritt nicht klar hervor, indem die negative seite des themas fast vollständig umgangen wird. Clark verfällt hier der gefahr, der der vergleichende literarhistoriker vor allen anderen ausgesetzt ist: der voreingenommenheit für seine hypothese. Wer den einflüssen einer dichterischen persönlichkeit auf die andre nachspürt und parallelstellen aus ihren werken nebeneinandersetzt, muss mit so vollkommener freiheit und unparteilichkeit über seinem stoffe stehen, dass er den schon von vornherein stets regen argwohn niederschlägt, er finde übereinstimmungen, die dem unbefangenen blick an den haaren herbeigezogen oder überhaupt nicht vorhanden scheinen. Die stellen aus Byron und den französischen dichtern, aus denen Clark die unbedingte abhängigkeit der französischen romantiker von Byron dartun will, decken sich nicht immer. Man vergleiche (s. 35):

Toujours succédera, dans l'univers sans bruits,
Au silence des jours le silence des nuits. (*Le Déluge*, A. de Vigny.)

Und:

And to the universal cry
The universal silence shall succeed. (*Heaven and Earth.*)

Die gleiche sinnliche fülle und bewegung erkennt Clark in Vigny's versen:

Mon lit est parfumé d'aloë et de myrrhe;
L'odorant cinnamone et le nard du Palmyre
Ont chez moi de l'Egypte embaumé le tapis. (*Femme adultère.*)

Und in Byron's:

Know ye the land . . .
Where the light wings of Zephyr, oppress'd with perfume,
Wax faint o'er the gardens of Gul in her bloom:
Where the citron and olive are fairest of fruit. (*Bride of Abydos.*)

Was hindert aber, einen direkten einfluss des dem anfange der *Bride of Abydos* doch unverkennbar zu grunde liegenden *Kennst du das land* auf Vigny anzunehmen? Derselbe einwand gilt für Musset's verse:

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots,

in denen Clark (s. 60) Byron'schen einfluss erkennt. Atmen sie nicht mindestens ebensosehr dieselbe stimmung, die Grillparzer in seinem *Abschied von Gastein* (1819) ausdrückt?

»Und was euch so entzückt mit seinen strahlen,
Es wird erzeugt in todesnot und qualen.«

Im ganzen dürfte der einfluss Byron's auf die französische romantik als ein zu ausschliesslicher und unbedingter hingestellt sein. Der leser, der sich aufmerksam in die schrift vertieft, wird aus gewissen einschränkungen und lücken in der arbeit selbst erkennen, dass Byron's herrschaft über die französischen geister sich nicht so einwandfrei und unumschränkt beweisen lässt. Wenn Clark z. b. sagt, dass der sinn für humor Vigny wie sämtlichen frühromantikern gänzlich fehle (s. 30), dass die romantiker durchaus kein gefühl für das komische besässen und Musset der erste sei, der eine ahnung von Byron's witz gehabt (s. 58), dass die satire in Frankreich in merkwürdiger weise an der romantischen bewegung unbeteiligt bleibe (s. 75), so erhellt schon aus diesen beiläufig hingeworfenen bemerkungen, dass die französischen romantiker nur für einzelne züge von Byron's gewaltiger und vielseitiger persönlichkeit empfänglich waren, für viele der wesentlichsten — humor, satire, witz — aber nicht, und dass sie neben jenen mindestens ebenso starke entgegengesetzte einflüsse auf sich wirken liessen, z. b. Werther'che sentimentalität und orthodoxes christentum. Von diesen ist selbst Musset nicht frei. Ja, es liesse sich vielleicht beweisen, dass bei ihm die gegensätze zu Byron den übereinstimmungen nahekommen. Oder wird die nachahmung des *Don Juan* in *Namouna* nicht wettgemacht durch anti-Byron'sche stellen, wie folgende apostrophe an den heiland:

Eh bien! qu'il soit permis d'en baiser la poussière
Au moins crédule enfant de ce siècle sans foi
Et de pleurer, o Christ, sur cette terre froide
Qui vivait de ta mort et qui mourra sans toi. (Rolla.)

Besteht nicht in rein menschlicher hinsicht ein tiefer unterschied zwischen Musset's charakterlosigkeit, seinem mangel an rückgrat und Byron's scharf ausgeprägter, starker persönlichkeit? Und wirkt nicht in künstlerischer hinsicht Musset's dichtung in erster linie durch ihren musikalischen zauber, die formvollendung, den süssen wohllaut des ausdrucks, während bei Byron nicht

selten form, rythmus und ausdruck mangelhaft sind, wie dies Clark selbst mit dem feingefühl des geborenen Engländers für die eigne sprache in interessanter weise erörtert? (Absatz VII.) Dennoch geht er in dem zurückführen von Musset's gesamtem denken und reden auf Byron so weit, dass er die sonderbare frage aufwirft: wie Musset auch nur von der existenz Giorgione's (bei Clark irrtümlicherweise zweimal Giorgone) etwas hätte wissen können, hätte ihn nicht Byron in *Beppo* zu seinem bevorzugten maler erklärt? (S. 69.) Die antwort, dächte ich, liegt auf der hand: von seiner italienischen reise und früher aus kunstgeschichten und reproduktionen, falls der Louvre (was mir im augenblick nicht erinnerlich ist) wirklich kein dem Giorgione wenigstens zugeschriebenes werk besitzen sollte.

Unter den lücken in Clark's darstellung verstehe ich z. b., dass Lamartine und Chateaubriand darin kaum berührt werden. Wo es sich um die romantische poesie in Frankreich handelte, durften diese beiden wohl nicht so kurz abgefertigt werden. Lamartine widmet Clark wenige sätze. Er ist ihm der hauptvertreter der neuen, immer im anschlusse an lord Byron (s. 24), — ein satz, der (s. 28) durch die bemerkung eine einschränkung erfährt, dass er durch seinen mangel an energie und an inhalt und durch seinen ausschliesslich lyrischen ton weit genug von Byron entfernt sei, um als ganz eigenartig gelten zu können. Diese eigenartigkeit beruht aber auf viel wesentlichern unterschieden. Die natur, die geistesart beider dichter geht in vielen entscheidenden punkten diametral auseinander. Was hat Lamartine's verherrlichung einer überirdischen, platonischen liebe, seine christlich-monarchische gesinnung, seine sehnsucht nach dem glauben und seine religiöse erleuchtung mit seinem englischen vorbild gemein? Ihre fundamentale verschiedenheit tritt nirgends schärfer hervor als in Lamartine's *Dernier Chant du Pélerin Harold* (den Clark im absatz V nicht anführt). Lamartine will den schlussgesang des *Childe Harold* schreiben, der Byron's tod zum inhalt haben soll. Aber bei aller bewunderung und hingebung für den dichter, die ein solches unternehmen voraussetzt, fehlt ihm doch das verständnis für ihn so sehr, und er kann sich so wenig in seine seele versenken und in seine lebenslagen hineindenken, dass sentimentale gefühlsseligkeit die grundstimmung jenes *Childe Harold* wird, der sich unter seinen händen — auch ein charakteristischer unterschied — in den *pélerin* verwandelt, und dessen letzte lebensschicksale legenden- oder richtiger operettenhaft aufgeputzt werden.

Der mangel an historischem sinn fällt, nebenbei gesagt, in der französischen romantik öfters auf. Man vergleiche nur Vigny's *Chatterton* oder Musset's *Andrea del Sarto* mit ihren urbildern.

Noch kürzer als Lamartine wird Chateaubriand bei Clark abgefertigt. Er wird nur zweimal erwähnt: unter den beurteilern von Byron's einfluss in der literatur (absatz I) und auf s. 34 mit dem satze: Chateaubriand empfiehlt das christlich-übermenschliche. Dieser satz wiegt allerdings schwerer, als der verf. selbst meint. Mit Chateaubriand kam eine religiöse schwärmerei in die französische dichtung, von der sich die ganze romantik nicht freimachte. *La Religion et l'honneur* sind die dinge, die er am höchsten schätzt *(Atala)*; die genien Griechenlands sind bei ihm christlich geworden *(Essai sur la litérature anglaise)*; Atala's frömmigkeit bewahrt sie davor, *de succomber à la nature.* Der natur gegenüber steht er auf christlich-asketischem standpunkte; die sinnliche regung ist das teuflische, das ausgerottet werden muss. Sie wird verdammt oder verhüllt. Diese anschauung vererbt Chateaubriand den romantikern, und sie bildet durchweg die gegenströmung gegen den einfluss Byron's. Anderseits hat Chateaubriand unleugbar auf die englische romantik (seeschule) und durch sie indirekt auf Byron gewirkt, wenn er sich auch auf jene, mehr auf äussern zufälligkeiten beruhende übereinstimmung in selbstgefälliger eitelkeit zu viel zu gute tat. *(Mémoires d'outre tombe.)* Gerade bei ihm wird jene wunderbare wechselwirkung des einflusses sichtbar — man denke z. b. an das inzest-motiv in *René*, das Byron im *Manfred* aufgriff[1]) —, die eine form des ewigen gebens und nehmens im grossen naturganzen ist.

Zum schlusse sei noch auf zwei kleine versehen in der übrigens so verdienstvollen arbeit hingewiesen (s. 6 gelegentlich von romanbesprechungen in den *Archives de Thalie*): »Den 29. Aug. 1818 schreibt Frankenstein (Mrs. Shelley)« soll wohl heissen: schreibt ein kritiker über *Frankenstein* der Mrs. Shelley. Und die behauptung, das erscheinen des vampyrs in der literatur gehe auf Byron zurück, wird hinfällig durch die tatsache, dass bereits 1797 Goethe's *Braut von Korinth* erschien[2]).

Wien, September 1902. Helene Richter.

---

[1]) Nachträglich finde ich den nachweis, dass die gestalt der Astarte auf René zurückgehe, von E. Köppel, Engl. stud. 30, 193 ff.

[2]) Vgl. *Die vampyrsagen und ihre verwertung in der deutschen literatur* von Dr. Stefan Hock.

Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History.* Edited by Archibald MacMechan. Boston, Ginn & Co. (The Athenæum Press), 1901. LXXXVIII + 396 pp.

Man könnte fragen, ob nach den sonderausgaben, die in jüngster zeit Edmund Gosse und H. D. Trail von den Carlyle'schen *Heroes* veranstaltet haben, noch eine dritte ausgabe erforderlich gewesen sei. Aber MacMechan's leistung rechtfertigt das unternehmen der Athenæum Press vollkommen; sie lässt die arbeit der frühern herausgeber weit hinter sich. Mac Mechan hat — das erkennt man sofort — mit lust und liebe gearbeitet, und seine ausgabe ist würdig des berühmten werkes seines grossen landsmannes.

Als grundlage für seinen text hat der herausgeber die sog. *People's Edition* gewählt. Die abweichungen von dem texte der drei ersten ausgaben — 1841, 1842 und 1846 — sind vermerkt. Die druckfehler, die sich in die spätern drucke in immer grösserer zahl eingeschlichen hatten, sind vermieden.

Was die anmerkungen anbetrifft, so hat sich der herausgeber, ähnlich wie in seinem *Sartor Resartus*, bemüht, den autor selbst den kommentar zu seinem werke liefern zu lassen. Fast alle schriften Carlyle's sind zur erklärung herangezogen. Ferner hat MacMechan auch jene autoren, aus denen Carlyle seine information schöpfen konnte und nachweislich vielfach geschöpft hat, für seinen notenapparat sorgfältig studiert. Auch auf neuere publikationen ist, wo dies zur klarstellung des sachverhaltes erforderlich, gebührend rücksicht genommen.

Der herausgeber hat in der tat ehrliche arbeit getan. Wo er trotz sorgfältigster forschung einzelne punkte nicht aufzuhellen vermochte, hat er dies gewissenhaft gebucht, um andre zu weiterm suchen anzuregen. Mit recht ist wert darauf gelegt worden, tatsächliche irrtümer der *Heroes* richtigzustellen, mögen sie nun auf falscher information oder auf einem versehen Carlyle's beruhen. In einer ausgabe, die für den schulgebrauch bestimmt ist, sollte keine angabe, die den tatsachen widerspricht, unbeanstandet bleiben, so belanglos dies auch für eine gesamtwürdigung des buches sein mag.

Der wertvollste und interessanteste teil der Mac Mechan'schen ausgabe ist die einleitung. Hier wird uns zum ersten male die geschichte der vier vortragszyklen, die Carlyle gehalten, in voller ausführlichkeit geboten. Die darstellung nimmt als ausgangspunkt das jahr 1834, in dem Carlyle, nach sechs mystischen jahren auf der weltentlegenen farm Craigenputtock, auf den rat seines weibes

seine schiffe verbrannte und dem grossen Babylon zuwanderte, das von nun an seine heimat werden sollte.

Es scheint mir, dass die schilderung des hauses, das sich Carlyle als wohnort erkor, nicht ganz ohne freiheiten ist. Jetzt sieht man von dort aus weder die Themse noch Westminster Abbey, und die lichter von Vauxhall, die nächtlich "far away in the west" leuchten sollen, scheinen blosse phantasiegebilde zu sein. Vauxhall liegt vom Carlyle-haus nach osten und nicht nach westen, es ist nicht "far away", sondern liegt noch näher als Westminster.

Hier mag noch erwähnt werden, dass das historische haus unter beihilfe des deutschen kaisers — er spendete hochherzig 2000 M. — zu einem Carlyle-museum eingerichtet ist. Besser als aus büchern empfängt hier der besucher ein bild von dem in seiner schlichtheit grossen leben des einzigartigen mannes, von seiner anspruchslosigkeit, seinen sorgen und seinen ehren. Hier liegt der brief, den er, nachdem das manuskript seiner *Französischen revolution* vernichtet, an seinen verleger schreibt, — ein zeugnis der männlichen, ja, heldenhaften stärke seiner seele. Hier finden wir auch ein schreiben des nachmaligen kaisers Friedrich, in dem er den mit dem preussischen orden *pour le mérite* bedachten biographen Friedrich's des grossen seiner und seiner gemahlin aufrichtigen verehrung versichert, einen brief Bismarck's mit glückwünschen zum 80. (im brief ist irrtümlich der 70. genannt) geburtstag und endlich ein schreiben Beaconsfield's, in dem er Carlyle die lordschaft anträgt, und des letztern ablehnende antwort.

Mit wenigen, aber deutlichen strichen weist MacMechan dann auf den kampf hin, den der junge literat in London um seine materielle existenz zu führen hatte: "With all his gifts he could not, with the most strenuous efforts, do what a hundred thousand tradesmen in London were doing, make his home secure against poverty." Dieser hinweis ist durchaus angebracht. In Carlyle's beschränkten verhältnissen lag ja zunächst der grund, dass er sich entschloss, öffentliche vorträge zu halten.

Die zeitströmung — auch dies wird vom herausgeber angedeutet — war dem unternehmen günstig: Coleridge hatte seine urteile über Shakespeare und Milton zuerst in der form von vorträgen dem publikum übermittelt; in die vorlesungen des jungen De Quincey hatten sich scharen des vornehmsten publikums gedrängt. Hazlitt hatte über englische dichter gesprochen.

Sidney Smith veranstaltete vorlesungen, desgleichen Owen, Airey Faraday. Ihnen schlossen sich kurz darauf Chalmers, Emerson und Thackeray an.

Auf den interessanten bericht über den verlauf der verschiedenen vortragsreihen, die Carlyle veranstaltete, kann ich hier näher nicht eingehen. Nur die wesentlichsten angaben seien hier zusammengestellt. Manchem leser werden sie nicht unwillkommen sein.

1. Zyklus. Sommer 1837. Bei Almacks. Sechs vorlesungen über das ganze gebiet der deutschen literatur von Ulfilas bis auf Jean Paul. Kein bericht.

2. zyklus. Sommer 1838. Ort: 17. Edward Str., Portman Squ. Zwölf vorlesungen über die geschichte der literatur überhaupt. Neben den berichten der Times (wahrscheinlich von Thackeray) und Leigh Hunt's im *Examiner* haben wir noch eine reihe von briefen über diese vorträge. Ausserdem sind sie zur drucklegung gelangt: J. Reay Greene, *Lectures on the History of Literature. Delivered by Thomas Carlyle. April to July. 1838.* Die geschichte dieses buches wird hier zum ersten male klargestellt. Der druck gründet sich auf ein stenogramm, welches Anstey, ein begeisterter anhänger Carlyle's, anfertigte und hernach für sich und den redner selbst in kurrentschrift übertrug.

3. zyklus. Sommer 1839. Thema: "The Revolutions of Modern Europe". Wieder in Portman Squ. Wir werden darüber unterrichtet durch den geistvollen bericht Hunt's.

Der 4. zyklus, der im sommer 1840 wieder in Portman Squ. stattfand, brachte die vorträge über *Heroes and Hero-Worship*. Unter den reportern fehlte Leigh Hunt; dafür haben wir für die beiden ersten vorträge den bericht Carlyle's und über den dritten ein referat der *Times*, während die beiden letzten vorlesungen in *Caroline Fox, Her Journals and Letters* mit verständnis und liebe besprochen sind.

Im nächsten abschnitt seiner einleitung legt der herausgeber das verhältnis zwischen den gedruckten und gesprochenen vorträgen dar. Das buch *On Heroes* bietet, wie nichteingeweihte wohl annehmen, die vorträge durchaus nicht in der weise, wie sie wirklich gehalten worden sind, sondern vielfach umgestaltet und erweitert. "The deliverances at Portman Squ. served as a frame work, which he built upon and filled and finished." Ob die einleitung zu einer ausgabe der *Heroes* gerade der platz war,

in eine eingehende analyse der Carlyle'schen stileigentümlichkeiten einzutreten, mag dahingestellt bleiben, da Carlyle hier seiner absonderlichen art mit bewusstsein zügel anlegt. Die einzelnen charakteristika der Carlyle'schen schreibart werden indessen klar und richtig hervorgehoben. Nur hat der herausgeber, soweit mein urteil reicht, einem faktor zu wenig beachtung geschenkt, der sicher für die stilentwicklung Carlyle's von der allergrössten bedeutung war: ich meine das seiner seele immanente starke gefühl für rhythmus und rhythmische wirkung. Die bekannte dreigliedrigkeit seiner ausdrücke und sätze ist sicher in erster linie darauf zurückzuführen.

MacMechan ist ein begeisterter verehrer Carlyle's. Doch macht ihn das nicht blind gegen dessen fehler. Die kritischen bemerkungen, zu denen insbesondere die *Heroes* anlass geben, sind durchaus angebracht. Nur scheint mir die rücksichtslose verurteilung der prädikatlosen sätze nicht gerechtfertigt. Wenn es zb. eingangs, nachdem der redner sein thema definiert hat, weiterhin heisst: "A large topic, indeed an illimitable one, wide as Universal History itself," so habe ich gegen diese fassung durchaus nichts einzuwenden. Und wenn MacMechan meint: "Such fragmentary, abrupt, irregular exclamatory sentences abound," so spüre ich grosse lust, auszurufen: "A good thing too!"

Ausführlich spricht sich der herausgeber in dem vorletzten abschnitt der einleitung über den plan, die grundidee und tendenz der *Heroes* aus. Theoretisch sind seine ausführungen unanfechtbar, aber in dem einzelnen falle, in dem er den versuch macht, seine theorie auf einen bestimmten fall anzuwenden, kann ich ihm nicht beipflichten. Walter Scott, den Mac Mechan der auserwählten schar der *Heroes* zugesellt sehen möchten, war kein held im sinne Carlyle's. Die schriftstellerarbeit dieses mannes, so talentvoll und erfolgreich sie auch war, war doch nicht ganz frei von rücksicht auf das publikum, — sie wurde namentlich später allzu handwerksmässig betrieben, — sie ermangelte der wahrheit im tiefsten sinne. Auch die art, wie W. Scott seine arbeit in den dienst eigner materieller interessen stellte, entsprach nicht dem bilde, wie es Carlyle von einem wahrhaften helden in sich trug. Endlich fehlte Scott jene tiefe einsicht in das wesen der dinge, die von allen überlieferungen freimacht und dem geist ein eignes weltbild schafft, dem er form zu geben sucht in diesem leben. Scott war ein mittelalterlicher feudalherr, kein reformer, wie

es die Carlyle'schen helden sind und mit notwendigkeit sein müssen [1]).

Mit recht wendet sich MacMechan gegen den frühern herausgeber der *Heroes*, E. Gosse, der die von Carlyle gepredigte heldenverehrung seinem eignen »schmutzigen egoismus« gegenüberstellt. In dem urteile Gosse's haben wir auch wohl eine frucht der schriftstellerei Froude's zu erkennen. Es ist unglaublich, wie viel dieser mann, in verbindung mit dem Londoner klatsch, dem andenken Carlyle's geschadet hat und noch fortwährend schadet. Was seine berichte wert sind, erhellt ua. aus der schrift David Wilson's *Mr. Froude and Carlyle*. London 1898.

Der schluss der einleitung beschäftigt sich mit dem einfluss der *Heroes*. Ich pflichte MacMechan bei, dass die bedeutung des buches nicht hoch genug angeschlagen werden kann, das mehr verkauft und auch wohl gelesen wird als irgend ein englischer roman. Zwanzig jahre hindurch wurden 5000 exemplare per annum abgesetzt.

Durch Carlyle wurden die urteile über Muhammed, Cromwell und mehr oder weniger auch über Burns und Boswell total umgestaltet und dauernd festgelegt. Ich bin sicher, dass es ohne die *Heroes* einfach unmöglich gewesen wäre, Cromwell, wie es in jüngster zeit geschehen, in London vor dem House of Parliament ein standbild zu errichten.

Die anregung, welche das buch auf jüngere aufstrebende talente geübt, hätte ich gern in breiterm rahmen dargestellt gesehen. Carlyle hat die macht der idee und der persönlichkeit gegenüber einer rein mechanischen geschichtsauffassung betont, und seine stimme ist ein mahn- und weckruf geworden für alle diejenigen, die dem zuge unsrer immer mehr dem intellektualen materialismus zustrebenden zeit nicht folgen können, die im gegensatze zu den aposteln einer bloss materiellen glückseligkeit die religion der schönheit predigen, und, einem einseitigen spezialistentum gegenüber, einer allseitigen lebendigen betätigung der menschlichen kräfte das wort reden. So mussten Carlyle und Ruskin mit notwendigkeit bundesgenossen werden. Der prediger der wahrhaftigkeit und der hohepriester der schönheit hatten im grunde dasselbe ziel: unser leben immer mehr mit dem ewig göttlichen

[1]) Vgl. den bei Froude abgedruckten tagebucheintrag Carlyle's vom 3. Dezember 1826.

zu erfüllen. Carlyle hat nicht bloss den jüngeren Ruskin beeinflusst, sondern auch aus seinen schriften stärkung und begeisterung empfangen. Er nennt ihn »ein wahrhaftes genie, dessen gedanken wie blitze in das herz dringen«. Als er Ruskin's vier aufsätze über die grundsätze der nationalökonomie im *Corn-Hill Magazine* gelesen, schrieb er ihm folgenden brief: »Ich las Ihre artikel mit wollust, mit jauchzen und oftmals mit hellem gelächter und bravissimorufen. Ein solches ding, plötzlich an einem tag in eine halbe million vernagelter britischer hirnkasten hineingeschleudert, wird viel gutes tun. Ich bewundere an vielen stellen die luchsäugige schärfe Ihrer logik, die glühende beisszange, mit der Sie gewisse geschwollene backen und aufgeblasene wänste anpacken. Verharren Sie die nächsten sieben jahre bei dieser arbeit und erzielen Sie dabei einen gleichen erfolg wie in der malerei. Inzwischen freut es mich, dass ich mich von nun an in einer minorität von zwei stimmen befinde.« — Und an Emerson schrieb Carlyle: »Kein andrer in England hat den göttlichen zorn gegen unbilligkeit, falschheit und niederträchtigkeit in sich, wie Ruskin ihn hat, und wie ihn jedermann haben sollte.«

Was nun Carlyle's einfluss auf Emerson selbst anbelangt, so scheint mir derselbe von dem herausgeber etwas hoch eingeschätzt. Auch ich glaube, dass Emerson's buch: *Representative Men* ohne Carlyle's *Heroes* nicht geschrieben worden wäre, aber anderseits ist doch hervorzuheben, dass Emerson's *Essay on Nature* und seine beiden berühmten adressen *The American Scholar* und *Literary Ethics* fertige produkte waren, ehe Carlyle's vorlesungen gehalten und dem publikum in buchform vorgelegt wurden.

Aber ich muss hier abbrechen. Ich möchte es nicht tun, ohne noch einmal meiner befriedigung und freude über die in jeder beziehung gelungene ausgabe ausdruck zu geben. Auch dort, wo ich einwürfe und ausstellungen gemacht, wird der herausgeber das interesse für seine arbeit erkennen, mit der er dem genie seines grossen landsmannes einen schönen tribut errichtet.

Krebsöge (Rheinland), August 1902.

E. Sieper.

Herbert W. Paul, *Matthew Arnold.* (English Men of Letters.) London, Macmillan & Co. VIII + 216 pp. Price 2 s. net.

Mr. H. Paul has accomplished a witty and luminous survey of a life and work that were in all ways noble and helpful and good. If it adds little that is positive to our knowledge of the man and is in some ways less pleasing than Mr. Saintsbury's treatment a few years back, it reveals more sympathy with his ethical temper and the tone of his mind. Sir L. Stephen once wrote a striking paper on Matthew Arnold to show what impress such a nature might make on a stern champion of method and prose, but was avowedly less fitted to enter into the hidden workings of his fancy and pick up the flowers which the herald of "sweetness and light" threw round his pathway in the world.

Somehow or other Poetry does not return to dust-clay quite so speedily as prose. Matthew Arnold may be said to have written for his own age in particular and only his best poems and perhaps some of his critical essays will be read in the years that are before us. His works on religion were transitional and started more points than they settled; few pilgrims rest long in his inn; he hardly found rest in it himself. Nor was he born to bear the burden of a true political prophet. But the war that he waged on behalf of the ideal forces of life against the vulgarity that fetters (as Goethe said) all men at large has left its stamp on the higher domains of all English thought. The great dragon Philistia fell to earth wounded for a while by the sharp sword of his satire.

To deal first with his poetry of which Mr. Paul cites much. It cannot be denied that he was gifted with a true poetical vein; he was certainly far more imaginative and less soldier-like than his father. Yet the influence of his father and his father's friend and near neighbour Wordsworth gave rise to an overgrowth of purpose which still renders his poetry so distasteful to some. Thus the late Sir J. Seeley made an exception in favour of some pieces like *The Merman* but said he wrote as a professor rather than a true poet. In the same way Walter Pater spoke scornfully of the fact that he was supplanting Longfellow in lower middle-class homes. Perhaps a certain lack of leisure and the duties of school-work prevented him from roaming in charmed woodlands as much as he wished: he was certainly a classicist in an age in which the spirit of romance was to the fore in

letters and art largely by way of protest against physical pride and the hard worship of fact.

Like Landor's his poetry has more of the cold white beauty of marble than the warmth and mellow tints of painting. But its form is not enough of itself to account for its readers and its charm. It was read because it answered to a certain mournful mood forty years ago when the shock of new thought and discovery was changing men's outlook and belief. If it did not breathe fresh joy of battle it taught lucidity and calm. The pathetic out-burst *Dover Beach* (page 101) lamenting as "the Sea of Faith" goes back is the typical voice of his vexed soul. *Rugby Chapel* (pages 8 and 103) is less melodious but more helpful to such as are still struggling in the waters and have not set foot on firm ground. The contrast between his father the shepherd bringing his sheep in his hand and the son straying at last to "the lonely inn mid the rocks" with the loss of his comrades in the storm is one of those passages that haunt some memories long. Short lyrics like *Requiescat* are more restful and soft.

To come to his critical essays. His great master was Goethe whom he wisely imbibed in early manhood. Yet he was more of a brilliant causeur than a methodical critic; his boyish dislike of Euclid which once made his father wroth with him survived in a certain weakness of the faculty of abstract reasoning. Nor was his knowledge of modern letters as complete as his knowledge of the ancients; in spite of his philosophic tastes he was more of a dilettante in such fields than a deep thinker or savant. But his torch seldom fails to give light where the road is full of obstacles and dark: he has already handed it to others who are following him in the race: nor will that light be put out as long as man's higher needs are felt. For he raised the tone of English criticism in the footsteps of Carlyle and laid stress on reverence and homage to the highest and best things of letters. Culture and good taste were (as he hinted) at least one third of his religion: no one was ever less narrow and insular in thought.

By the favour of the government he was able to travel widely and report on foreign methods and schools. His glimpses and sketches are worth reading even when his inferences may sometimes seem hasty and doubtful. With his low opinion of

the Belgians few who have studied the swinish filth and falsehood of their press in the last few years will quarrel: but his lack of interest in Holland (page 58) is a symptom of his chief mental limit. That he should not have found time to study Dutch history and art is no reproach to a busy man; but a lack of Dutch strength and solidity was the weak side of his great gifts. He was apt to over-rate the sparkling French quality of esprit; he certainly underprized the realism and robust manliness of Macaulay.

Nothing makes men more forgetful of the lessons of the gospel than theological dispute. Matthew Arnold stepped boldly on the red sand and fought more than once with wild beasts. But it must not be fogotten by those who may be shocked with his levity and bitterness that the errors on which he poured contempt are now less popular and widespread even in the English world than then. The critical spirit has gone abroad and light and freedom have been won. To countrymen of Goethe and Lessing soaked for some while in free ideas many of these matters of dispute have become frivolous and tiresome. Close belief in the contents of the bible as a direct message from above has long ceased to be the mainstay of learned and thoughtful Germans: the old wooden orthodox warship häs been brought into harbour for the training of young seamen, but will hardly sail forth to face rude storms and battles again.

Some of Mr. Paul's comment may be cited at length (pages 131—141):

I do not understand how a real scholar like Mr. Saintsbury can think that unless the fourth gospel is "revelation" its date is immaterial. On the contrary it seems to me that Mr. Arnold set before himself a legitimate and even laudable object . . . The date of the gospels and the history of their composition are not merely interesting in themselves but essential to the estimate of their historical value . . . Mr. Arnold's view and since him the learned Professor Harnack's view of the Fourth Gospel is that St. John was the original source from which the sayings attributed to Christ in it come, but that he did not write the gospel and that spurious *λόγια* of Christ were mixed up with those which are genuine.

The school of Tübingen had held that the sayings were as far from Christ and as fanciful as those which Koheleth puts on the lips of Solomon.

A Cape Dutchman who had been brought up in the hard old tenets and symbols once told me *Literature and Dogma* was

the first book that led him to think and search for himself. Others as well can trace back the dawn of their aufklärung to that source though day has not always fulfilled its rosy promises and hues. For it raised more spectres than it laid in spite of its semblance of struggling on the side of the angels. In later years it is manifest that the writer became more negative though the early lessons of boyhood and his own "high seriousness" saved him from the pitfalls of pleasure. He had no wish at any time to bring back the ideals of the old Greek world (like Schiller in his youth) but upheld the restraints which the fishermen of Galilee had managed to enforce. Though the "Syrian stars" might be shining on a grave that was the goal of all desires he could not escape their ray.

To my thinking the failure of Matthew Arnold's sacred efforts is to be set down to the small survival of his faith. "If we cannot," said Goethe, "speak (of such matters) with love and reverence why speak of them at all." For men will not grow passionate in the long run or give up their time and zeal to such things as they reject. Now Matthew Arnold was in later life both a "pantheist" and a "thanatist", ugly as the words may sound; that is to say he held neither the living Fatherhood of God nor the hope of life beyond the grave. Though dogma may be largely an aftergrowth of which the gospels knew little, it cannot be doubted that these two leading ideas underly the whole message of Christ: nor is it less clear that the message has always been closely intertwined with deep loyalty to his Person.

That Matthew Arnold should have meddled with politics at all seems matter for regret. The prophecy (page 58) that the French would beat any number of Germans who faced them in the field adds little to his repute. His view of Palmerston (page 94) is to say the least thin and flimsy and one-sided. No doubt that statesman was a typical embodiment of "John Bull" common sense with little interest in letters; he certainly affected beef and beer and left Schopenhauer alone. But no one who has studied the critical and jealous pages of historians like Treitschke and Sybel can doubt that he kept England strong and formidable abroad. If he fell short of genius he was certainly great.

In truth Matthew Arnold's opinion was superb in matters of school-work but as wayward and fanciful in politics as that of

Heine himself. That his view of the American civil war (page 59) was mistaken is now beyond doubt: no dead tract is as dead as his flippant mockery of Gladstone. Mr. Paul has himself sat in parlament without worship of its idols (page 107) but is perhaps too ready to take counsel of the harpist playing on the bank of the stream he cannot cross or stem.

To come to a few remarks of Mr. Paul that rouse comment. With regard to the suggestion on page 4 it may be noted that Paulsen cites from "Empedocles" in his treatise on Ethics. On page 8 Mr. Paul forgets that old Dr. Arnold's scholarship was more appreciative than exact. One does not quite like his want of reverence for the memory of Conington as shown on page 92. The statement a few pages earlier that the Emperor Marcus Aurelius never speaks of the Christians may be refuted by his well-known passage that finds fault with their obstinacy.

The epigram on page 173 is the most vulnerable in the book: "Of all modern poets, except Goethe, he was the best critic. Of all modern critics with the same exception he was the best poet." Surely Coleridge was a much greater poet than Arnold and his match as a critic. Swinburne has a richer gift of song and is certainly as appreciative of others if not so balanced and earnest in his Essays and Studies. Even Schiller was not wanting in critical insight and soared higher at his best and touched human life at more points than most poets who do not rank with the greatest of the world.

Yet these are matters of detail and do not mar the portrayal of one of the most charming personalities of the Victorian Age. That Age will perhaps prove more deathless by virtue of its great men of science than its poets and novelists. But Matthew Arnold added lustre to his name and served his generation with a purpose which the gift of humour did not mar. It is well to be thankful for a bright and happy estimate of his toil.

Lugano, October 20th 1902.

Maurice Todhunter.

BERNARD SHAW UND SEIN DOLMETSCH.

Bernard Shaw, *Plays: Pleasant and Unpleasant.* 2 vols. London, Grant Richards, 1901. Pr. 6 s. each.

Bernard Shaw, *Three Plays for Puritans.* Ebenda, 1901. Pr. 6 s.

Bernard Shaw, *Novels of his Nonage no. 4: Cashel Byron's Profession.* Newly revised. Ebenda 1901. Pr. 6 s.

Drei Dramen von Bernard Shaw: *Candida* — *Ein teufelskerl* — *Helden*[1]). Übertragen von Siegfried Trebitsch. Stuttgart und Berlin, J. G. Cotta'sche buchhandlg. nachf., 1903. XX + 383 ss. Geh. M. 4,—.

Hätte der kritiker George Bernard Shaw je den Goetheschen grundsatz »Bilde, künstler, rede nicht!« vernommen, der dichter Bernard Shaw hätte es schwerlich für nötig gehalten, seinen werken umfangreiche einleitungen voranzuschicken, die sich mitunter zu abhandlungen auswachsen. Er fühlt sich aber ersichtlich in der rolle des ausrufers sehr wohl: »Treten Sie ein, meine herrschaften; Sie werden bei mir noch nie gesehene kuriositäten schauen.« Kein buch von ihm ohne kommentar, der sich gelegentlich nicht mit einer vorrede begnügt, sondern auch noch eine nachrede beifügt, zb. über das preisboxen (in dem roman *Cashel Byron's Profession*). Robert Browning hätte gewiss mehr grund gehabt, seine apokryphischen dichtungen zu erklären, um sie vor den deutungen und deuteleien seiner verehrer zu bewahren; er aber war offenherzig genug, auf die anfrage einer neugierigen bewundererin, was er sich bei einer dunklen stelle irgend eines seiner gedichte gedacht habe, folgendes zu erwidern: »Als ich das gedicht schrieb, wussten nur zwei leute, was es bedeuten sollte, — Gott und Robert Browning. Jetzt weiss Gott allein, was es bedeutet.« Abgründe tun sich nirgends bei Shaw auf, dunkle stellen sind nicht einmal unter dem mikroskop bei ihm zu entdecken: eine Shaw-Society wäre also ein totgeborener verein. Wenn der dichter trotzdem das recht für sich in anspruch nimmt, den interpreten seiner eigenen werke zu spielen, so haben wir es mit einer künstlerischen laune zu tun, mit der wir uns im besonderen falle gern abfinden, der wir aber im allgemeinen keine nachfolgerschaft

---

[1]) "Candida: a Mystery" und "Arms and the Man: a Comedy" finden sich in den "Pleasant Plays"; "The Devil's Disciple" in den "Three Plays for Puritans".

wünschen möchten. Denn es bleibt dabei: »Bilde, künstler, rede nicht!« — zumal in einer zeit, die den kunsttratsch so entwickelt hat wie unser papiernes jahrhundert.

Allerdings, G. B. S. — die gefürchtete chiffre des kritikers der *Saturday Review* — verstand sich trefflich auf die kunst, andere zu zerpflücken; und wenn er auch das handwerk an den nagel gehängt hat, um sich ganz dem produzieren zu widmen, so vermochte er doch nicht den kritiker auszutreiben. G. B. S. schreibt jetzt die kritik seiner eigenen bücher. Und er schreibt noch immer sehr amüsant, voll kaustischen humors, wie er in seiner heimat Irland üppig wuchert, voll aggressiver tücke und versteckter bosheit. Sein stil schwelgt in paradoxien, wie sie die Iren in der modernen literatur mit vorliebe pflegen (Oscar Wilde, George Moore). Aber man hat häufig die empfindung, als könnte er in jedem augenblick ausrufen: »Glauben Sie das etwa am ende? Ich selbst glaube es nicht.« Dieser gewitzigte lacht sich beständig ins fäustchen. Er sagt zu allem mit bravour: nein! Und vermöge seiner einseitig ausgebildeten dialektischen fähigkeit gelingt es ihm spielend, die schlechtere sache zur besseren zu machen und umgekehrt. Wenn G. B. S. nicht in der stadt der Hyde Park-prediger lebte, verdiente er, im Athen der sophisten gelebt zu haben.

In den vorreden steckt der mensch. Sie sind ihm das ventil für seine rhetorischen tausendkünste, für das brillantfeuerwerk seines geistes. Eine törichte ansicht ist im schwange, ein autor sollte seine werke für sich selbst sprechen lassen, und wer ihnen erklärungen anhänge und voranstelle, sei wahrscheinlich ein ebenso schlechter künstler wie der von Cervantes angeführte maler, der unter sein bild 'Das ist ein hahn' schrieb, damit ja kein irrtum aufkomme.« (*Three Plays for Puritans* p. XX.) Das kind muss doch einen namen haben, könnte man sofort entgegnen; aber der witz dieser beredsamkeit entwaffnet alle einwände und hat höchstens mit dem scheinfeuer des treppenwitzes zu rechnen »Der grund« — fährt Shaw fort —, »warum die meisten dramatiker ihre stücke ohne vorreden veröffentlichen, ist folgender: sie können sie nicht schreiben, da das geschäft des verstandesmässig bewussten philosophen und geschickten kritikers nichts mit dem handwerk des bühnenschriftstellers zu tun hat.« Folglich machen sie aus ihrer unfähigkeit eine tugend, lehnen vorreden als unanständig ab oder wenden sich an einen kritiker, dass er ihnen handlangerdienste leiste. Aber ich — warum sollte ich mir einen andern mann

nehmen, damit er mich lobt, da ich mich selbst loben kann? . . . Holt mir euren besten kritiker her, und ich will ihm den kopf herunterkritisieren.« (p. XXI). Hat man je einen grösseren charlatan gehört, einen selbstbewussteren quacksalber? Doch man hat nicht zeit, darüber nachzudenken, da schlägt der vielgewandte schon einen purzelbaum und nennt sich selbst "*a natural-born mountebank*". »Ich schäme mich weder meines werks noch der art, wie ich es tue. Ich erkläre seine verdienste gern dem grossen haufen, der gute arbeit nicht von schlechter unterscheiden kann. Es tut ihnen gut; und es tut mir gut, weil es mich von nervosität, faulheit und snobtum heilt. Ich schreibe vorreden, wie es Dryden tat, und abhandlungen wie Wagner, weil ich's kann; und ich gäbe ein halbes dutzend von Shakespeare's stücken für eine einzige vorrede, die er hätte schreiben sollen.« (p. XXII). Wer das leichtgläubig für bare münze nehmen wollte, der kennt den erzschalk Shaw noch lange nicht. Denn im schlusssatz dieser apologie des vorworts desavouiert er sich selbst (p. XXXVII): nachdem er als nihilist des ruhms dazu aufgefordert hat, alles renommee aus der welt zu schaffen, spricht er die hoffnung aus, dass dieses vorwort dazu dienen möge, sein eigenes aus dem wege zu räumen, — dann wäre es reichlich der mühe wert gewesen, es zu schreiben. Wir aber, des ewigen saltomortales müde, trösten uns mit der weisheit des Goethe'schen herrn: »Von allen geistern, die verneinen, ist mir der schalk am wenigsten zur last.« — —

Man wird sehr bald merken, warum ich mich auf eine so genaue zergliederung dieser Shaw'schen gedankenpuppe eingelassen habe. Zunächst natürlich, weil die vorreden ein eigenartiges präludium bilden, in dem der kenner des kontrapunkts den komponisten, will sagen: der verstandesmässig bewusste kritiker den gefühlsmässig unbewussten dichter an die wand drückt. Zweitens, um darzutun, wie dieses gemisch aus wahrem und paradoxem, aus verspottung der welt und selbstpersifflage *cum grano salis* oder, da es schon reichlich mit attischem salz gewürzt ist, mit der nötigen *reservatio mentalis* aufgefasst sein will. Denn nichts wäre verkehrter, als in den konkav- und konvexspiegeln des Shaw'schen lachkabinetts getreue abbilder des menschlichen lebens oder auch nur seiner gedankenwerkstatt zu erblicken. Sein vornehmlichster zweck bleibt immer: lachend die halbwahrheit zu sagen; den leser sanft vor den kopf zu stossen; seinen widerspruch herauszufordern, um diesen mit fechtergewandtheit abzustechen, und ihm stets die überzeugung

beizubringen, dass G. B. S. der überlegenere kopf oder doch rabulist ist, je nach dem mass der naivetät oder gewitztheit, die dem gegner eignet. Nur vor einem muss man sich hüten: zu glauben, was dieser ungläubige mit erstaunlicher fingerfertigkeit vorhext.

Alles, was ihm seine kritiker vorgeworfen haben, besteht denn auch zu recht. Wohl erkennen sie sein »unterhaltendes talent« an, aber sie behaupten, ihm mangle "*elevation of sentiment and seriousness of purpose*" (Pleasant Plays p. XVI). »Sie können unter der schillernden oberfläche *(surface-brilliancy)*, die sie mir gutschreiben, keine übereinstimmung der gedanken und gefühle finden und zeihen mich, in verschiedenen ausdrücken und dem grad nach verschieden, einer unmenschlichen, grillenhaften zügellosigkeit; einer neigung für die schattenseiten des lebens; des paradoxen, zynischen und exzentrischen, das sich einigen zufolge auf eine abgedroschene formel zurückführen lasse, das schlechte als das gute und das gute als das schlechte, das wichtige als das triviale und das triviale als das wichtige, das ernste als das lächerliche und das lächerliche als das ernste usw. zu behandeln.« Zweifellos, das sind schwere vorwürfe, die beinahe so klingen oder klingen sollen, als ob sie in der anklageschrift der ehrenwerten männer Lykon und Anytos stünden. Aber wir haben die genugtuung, dass sie Shaw nicht ernst nimmt und, wie aus einer andern stelle hervorgeht (Three Plays for Puritans p. XXIII), sich damit abgefunden hat; »denn« — erklärt er dort — »die kritiker sehen, wie die übrigen leute, wonach sie suchen, nicht das, was wirklich ihnen vorliegt. In meinen stücken suchen sie meine legendären eigenschaften und finden originalität und geistreichigkeit *(brilliancy)* . . .«

Freilich, die englischen kritiker verfallen diesem selbstherrlichen gegenüber in den alten fehler, der auf dem inselland nicht auszusterben scheint: seit Byron's zeiten haben sie an neue, unbequeme erscheinungen einen kleinlichen moralmassstab angelegt, der — von den zahlreichen opfern seien nur ein paar genannt — Shelley und Keats, die präraffaeliten und zuletzt noch Oscar Wilde zur strecke brachte. So ärgern sie sich auch an Bernard Shaw; er ist ihnen ein dorn im auge. Auf uns wirkt dies verhalten um so befremdlicher, als wir immer wähnten, man wisse in England mehr als anderwärts einen *sense of humour* zu schätzen und suche ihn allen dingen abzugewinnen. Wir Deutschen, denen man im ausland gern völlige humorlosigkeit nachsagt, freuen uns zum unterschied von den britischen vettern möglichst widerborstiger

querköpfe in der literatur (die zeitgenossen Frank Wedekind und Peter Altenberg mögen dies beweisen). Wir würden uns auch eines komischen kauzes und einer kämpfernatur wie Bernard Shaw's freuen, eben weil er kein hehl daraus macht, die dinge anders zu sehen als die mehr oder minder beschränkten mitlebenden.

Im grunde brüstet er sich mehr damit, will er sie mehr anders sehen, als dass er sie wirklich anders sieht. Oder vielmehr: er sieht sie anders nicht infolge einer verschiedenheit des temperaments, nicht aus physiologischen ursachen heraus, sondern er will sie anders sehen aus psychischer voreingenommenheit. Mir scheint, er besitzt mehr anerzogene als angeborene originalität. Diese ein wenig haarspaltende unterscheidung lässt sich lediglich durch eine psychologische beobachtung stützen: ich meine, selbständigkeit des denkens sucht die ruhmredigkeit, die selbstreklame zu vermeiden; wer die originalität im wappen führt, braucht sie nicht im munde zu führen und wird sie nicht im munde führen; wer originell ist, wird nicht beständig originell scheinen wollen. Shaw gleicht bis zu einem gewissen punkt jenen leidigen gelehrten, die in einem neuen werke immerwährend auf pagina soundsoviel eines früheren buchs oder gar eines verschollenen zeitschriftenaufsatzes verweisen. Er spricht insularem herkommen und der täglichen gewohnheit hohn; er lässt sich nicht durch die mauern von marktmoral und *drawing room*-tradition beengen. Aber wo sind seine neuen werte? Er sieht bloss schärfer als die herde, was jeder kritiker tun muss. Kritisieren heisst ja streng etymologisch nichts andres als scharf sehen.

Und seine begabung ist durchaus kritischer natur. Sein auge hat nie »in schönem wahnsinn« gerollt. Nie hat seine bildungsreiche phantasie wahrgenommen, was die kühlere vernunft nicht begreift. Er hat keine ahnung von der »autonomie des schöpferischen gedankens und der tyrannischen gewalt, die ihm über den eigenen erzeuger ohne rücksicht auf dessen wohl und wehe verliehen ist, und verwechselt den kreationsakt mit der uhrmacherkunst«, wie sich Hebbel einmal ausdrückt, der wenigen einer, die über die seltene personalunion von dichter und richter verfügten. Aus allen ecken und enden seiner dramen lugt uns der kritiker Shaw entgegen. Besonnenes abwägen, berechnende verstandesarbeit ersetzt bei ihm die inspiration. Er steht immer über seinen personen, die er mit der meisterschaft der reflexion wie schachfiguren hin- und herschiebt. Man kann sich des gefühls nicht er-

wehren, dass diese geschöpfe aus scherz, satire, ironie und tieferer bedeutung, wenn der autor einmal versäumt, über sie zu lächeln, sich über sich selbst lustig machen: winzige abbilder der seltsamkeit ihres schöpfers. Als rechenexempel der dramatischen algebra könnte man nach einem auf den dichter der »Emilia Galotti« gemünzten worte Friedrich Schlegel's die dramen des irischen kritikers bezeichnen. Und ich wüsste sie nicht besser zu charakterisieren als durch die sätze, mit denen der Hamburger dramaturg allzu bescheiden die grenzen des eignen könnens absteckte: »Ich fühle die lebendige quelle nicht in mir, die durch eigene kraft sich emporarbeitet, durch eigene kraft in so reichen, so frischen, so reinen strahlen aufschiesst; ich muss alles durch druckwerk und röhren aus mir heraufpressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermassen gelernt hätte, fremde schätze bescheiden zu borgen, an fremdem feuer mich zu wärmen und durch die gläser der kunst mein auge zu stärken.«

Was sich mit der höchsten fähigkeit des kritikers: in fremde seelengehäuse hineinzuschlüpfen, erreichen lässt, das trägt Bernard Shaw gute früchte. Nicht die abstrakte freude am menschlichen charakter als solchem reizt ihn zur gestaltung, sondern die konkretere freude an menschen in einer gewissen situation, am problem. Ohne dem drama "*with a purpose*", also dem tendenzstück zu schmeicheln, wahrt er sich in allen lagen die rechte eines kühlen *spectator ab extra*. Schon die fülle seiner stoffe, die er in den verschiedensten ländern ansiedelt und zu den verschiedensten zeiten spielen lässt, ist für ihn bezeichnend. Ebensosehr die beispiellose länge der szenischen anmerkungen. Die schilderung eines schauplatzes wird mit einer umständlichkeit und gewichtigkeit vorgetragen, als hinge von dem holz eines tisches oder der beschaffenheit eines sofas das schicksal des helden ab. Die personen werden bis auf den gamaschenknopf beschrieben und dem schauspieler bei jeder zeile teils ernste, teils schnurrige affektvorschriften gegeben. Zwischendurch pflanzen sich noch alle möglichen kulturgeschichtlichen oder auch literarhistorischen exkurse auf: wucherische schlinggewächse voll boshafter stacheln, die die bühne nicht versinnlichen kann, die bei der lektüre aber eines pikanten beigeschmacks nicht entbehren.

Auf eine analyse seiner dramen glaube ich verzichten zu dürfen. Mir kam es mehr darauf an, die gesamterscheinung, die, wo man sie auch packt, interessant ist, zu umreissen. Von einzelheiten wird überdies noch genug die rede sein. — — —

Siegfried Trebitsch, einem jungen Wiener schriftsteller, gehört das verdienst, dem deutschen publikum die bekanntschaft mit diesem selbständigen geist vermittelt zu haben. Der übersetzer wollte sogar noch ein übriges tun und steuerte eine charakteristik Bernard Shaw's bei oder eigentlich eine revue der tatsachen, die mit den einzelnen dramen in verbindung stehen: ort und zeit der aufführung, darsteller, aufnahme bei der presse u. dgl. Im ersten satz seiner einleitung bittet er um die erlaubnis, »von ihm zu sagen, was ich über ihn weiss« (s. VII). Liest man sie zum erstenmal durch, so freut man sich seiner kenntnisse und denkt befriedigt: dieser dolmetsch hat sich wenigstens mit seinem schutzbefohlenen beschäftigt, — die gewöhnlichste pflicht des anstands, die indes bei dem heutigen schnellbetrieb des buchfabrizierens nicht immer beobachtet wird. Inzwischen lässt man sich von dem englischen verleger die originale kommen, um sie zum vergleich heranzuziehen. Man studiert Shaw's eigene vorreden und bemerkt sofort: hier ist die quelle, aus der sich Trebitsch getränkt hat. Die gewöhnlichste pflicht des anstands wäre es freilich gewesen, offen und ehrlich zu bekennen: »Ich verdanke meine wissenschaft diesem gewährsmann; vom ersten bis zum letzten wort habe ich mir alles von ihm einflüstern lassen.« Trebitsch sagt gar nicht, was er weiss, sondern wiederholt nur fast buchstäblich, was Shaw gesagt hat. Ich muss eine probe seiner methode geben:

"In . . . 1893, when the discussion about Ibsenism, 'the New Woman', and the like was at its height, I wrote . . . the topical comedy called 'The Philanderer'. But even before I finished it, it was apparent that its demands on . . . high comedy acting were beyond the resources . . . of Mr. Grein. I had written a part which nobody but Mr. Charles Wyndham could act, in a play which was impossible at the Criterion Theatre. I immediately threw it aside, and . . . wrote a third play, 'Mrs. Warren's Profession', on a social subject of tremendous force . . . But at this point I came upon the obstacle . . . I mean, of course, the Censorship."

(Unpleasant Plays p. XII f.)

»Da im jahre 1893 die kämpfe um Ibsen und 'Die neue frau' in England ihren höhepunkt erreicht hatten, kündigte er Grein sein beziehungsreiches lustspiel 'The Philanderer' an; aber noch bevor er es vollendet hatte, wurde ihm klar, dass Grein nicht über die nötigen konversationsschauspieler verfügte. Die titelrolle hätte ausser Charles Wyndham in London niemand spielen können, aber das stück wäre am Criterion Theatre, wo dieser wirkte, unmöglich gewesen. Nun entstand bald Shaw's drittes stück, 'Mrs. Warrens (!) Profession', dem ein grosses soziales problem zugrunde liegt. Hier stiess er aber auf das unüberwindlichste der hindernisse: — die zensur.«

(Trebitsch s. XII f.)

Abgesehen von einigen auslassungen, die ich durch punkte anzudeuten versuchte, ist das eine ziemlich wörtliche, etwas verwässerte übersetzung. Solange sie nicht schlimmere schnitzer aufweist als die wiedergabe von '*topical*' mit 'beziehungsreich', könnte man sich das verfahren noch gefallen lassen, vorausgesetzt dass es nicht mehr scheinen wollte, als es ist.

Doch schon sind wir an der pforte der hölle angelangt. *Lasciate ogni speranza voi ch' entrate.* Wir waren gerade bei der zensur stehen geblieben, und nun fährt Jung-Siegfried fort (s. XIII): »Im jahre 1737 hat Henry Fielding, seit Shakespeare der grösste ausübende englische dramaturg, die parlamentarische korruption und deren folgen für ein unabhängiges theater zu bekämpfen gesucht, doch Walpole, der ohne korruption nicht regieren konnte, belegte die bühne mit einer zensur, die bis heute mit voller kraft aufrecht geblieben ist. Fielding, der nun Molière und Aristophanes nicht mehr vermitteln durfte, wurde ein begeisterter verbreiter des Cervantes, und seit damals gehört der englische roman zu den ruhmestaten der weltliteratur, während das englische drama zu ihren schwächen zählt.« Als ich das las, war ich im begriff, mir mein lehrgeld zurückzahlen zu lassen. Fielding seit Shakespeare der grösste »ausübende dramaturg«? Fielding der übersetzer des Molière und Aristophanes? Fielding ein begeisterter verbreiter des Cervantes? — Warum steht das in keiner literaturgeschichte? Ich schlage im Chambers nach, der einen doch selten im stich lässt, und finde da (I p. 723), dass Fielding im stile des leichtlebigen 18. jahrhunderts komödien hervorgesprudelt habe, von denen sich eine, *Tom Thumb*, auf der bühne erhalten. Ausführlicher berichtet Wülker (s. 391) von seiner tätigkeit als possendichter und erwähnt, manche seiner lustspiele seien nur freie nachahmungen Molière'scher stücke. Trotzdem klingt das ganze absurd, wie wenn jemand behaupten wollte, Schiller sei der grösste romanschreiber des klassizismus gewesen. Und dann: was ist das für ein seltsamer zwitter, ein ausübender dramaturg?

Ich hätte mir nicht den kopf zu zerbrechen brauchen, hätte ich sofort einen blick in Shaw geworfen. Da heisst es (p. XIII): "Henry Fielding, the greatest practising dramatist, with the single exception of Shakespeare, produced by England between the Middle Ages and the nineteenth century . . ." Mit "*practising dramatist*" soll offenbar ein stücke verfassender theatermensch ge-

meint sein, wie Paul Lindau zb. einer ist. Etwa das gegenteil von Trebitschens »ausübendem dramaturg«! Hält Shaw im ernst den verfasser des *Tom Jones* für bedeutender als die nach-Elisabethiner und die lustspieldichter der restauration, so ist das seine privatauffassung, die wir gelassen hinnehmen, da es auf eine schnurre mehr bei ihm wahrhaftig nicht ankommt. Aber woher nimmt Trebitsch den mut, das nachzuplappern, es als seine eigene meinung auszugeben und seinen anständigen namen unter diesen stibitzten gedanken zu schreiben? Aus seiner bodenlosen unkenntnis, die sich schon im nächsten satz eine strahlende gloriole aufsetzt. Walpole, der zensor, bereitete Fielding schwierigkeiten, und nun steht bei Shaw: "Fielding, driven out of the trade of Molière and Aristophanes, took to that of Cervantes." Das heisst auf deutsch: da Fielding keine dramen mehr schreiben durfte, schrieb er romane. Und daraus macht Trebitsch: »Fielding, der nun Molière und Aristophanes nicht mehr vermitteln durfte, wurde ein begeisterter verehrer des Cervantes!« Ward je gewissenloser ein blühenderer blödsinn aufgetischt? Der sextaner, der "Cicero et Demosthenes sunt duo celebres oratores" übersetzt: »ein berühmter redner und ein berühmter redner sind zwei berühmte redner,« begeht doch wenigstens keine geschichtliche fälschung. Nun wird es auch einleuchten, warum ich davor gewarnt habe, Shaw über den weg zu trauen: damit ihm die gimpel nicht auf den leim kriechen.

Jeder kann sich einmal täuschen lassen. Wir würden Trebitsch daraus noch nicht den strick drehen. Sein unglück oder seine knabenhafte ignoranz will es leider, dass er Shaw auf schritt und tritt missversteht. Er setzt den »kunstfrühling« der präraffaeliten in den herbst des jahres 1894, also in eine zeit, wo sie wieder überwunden waren, weil er einen wichtigen satzanfang bei Shaw übersieht (s. XV); dieser ungenauigkeit folgt die strafe auf dem fusse: Shaw soll nicht vor dem herbst 1894 die präraffaeliten gekannt haben, wofür er sich bei seinem übersetzer bedanken mag. Dieser borgt dann von ihm die leuchtkugeln seiner kunsthistorischen kenntnisse: Shaw spricht (Pleasant Plays p. VIII) von John Ruskin, "his favorite Tintoretto" und "his aversion Rembrandt"; daraus werden bei Trebitsch (s. XV) »die häupter Tintoretto's, seines antipoden Rembrandt«. Er nennt *The Man of Destiny* ein fragment (s. XVI), weil er sich nicht die mühe gibt, im wörterbuch nachzuschlagen, was '*trifle*' heisst. Er hält *Little Dorrit*

von Charles Dickens für ein männliches wesen (s. XVIII) und hat noch die stirn, der oberflächlichen Londoner kritik eins auszuwischen. Ich kann natürlich hier nur das gröbste geschütz auffahren; einzelheiten würden ausserdem zu viel raum verschlingen. Aber ich bewundere Siegfried Trebitsch ob seiner grandiosen keckheit, mit der er es fertig bringt, seinen namen unter den aus Shaw skrupellos abgeschriebenen essay zu setzen.

Nach diesem heitern auftakt durfte man sich auf einige überraschungen gefasst machen, wenn man die übersetzung selbst nachprüfte. Denn hier handelt es sich nicht darum, eine stelle etwa dem geist nach wiederzugeben, sondern sie durch den sprachlichen ausdruck zu erschöpfen.

Ich bin im laufe der jahre gegen die übersetzer aus dem Englischen besonders misstrauisch geworden, weil sich zu viel unberufene an die schwierige arbeit heranwagten. Im günstigsten falle brachten sie ein leidliches Deutsch mit, obwohl auch dieses erste, stillschweigende erfordernis nur von einem geringen prozentsatz erfüllt wurde. Dann waren die rezensenten leichtfertig mit einem lobe bei der hand. Das mass ist jetzt voll geworden. Die skandalöse, unser ganzes schrifttum blossstellende misswirtschaft soll nicht noch weiter einreissen. Den armen Wilde hat man neuerdings wieder entsetzlich verschimpfiert. Leute, die vom Englischen kaum eine ahnung hatten, stürzten über diesen stilkünstler ersten ranges her und gaben ihn dem gelächter der kundigen preis. Es ist an der zeit, dass endlich ein riegel vorgeschoben wird. Aber Trebitsch soll sich nicht beklagen, weil ihn gerade das verhängnis ereilt. Unsere vornehmste verlagsbuchhandlung hat sich seiner angenommen: das möge einen strengeren massstab rechtfertigen. An der schande können sie zu gleichen teilen tragen, wenn überhaupt noch ein gefühl der verantwortlichkeit vorhanden ist, die man einem fremden autor schuldet.

Vom deutschen ausdruck muss ich absehen; ich habe nicht wie ein oberlehrer einen deutschen aufsatz zu korrigieren. Doch die stilistische bemerkung darf schnell noch vorausgeschickt werden, ein wie grosser unterschied zwischen der gesprochenen und der schriftsprache besteht.

Fangen wir jetzt mit *Candida* an.

Die handlung spielt "miles away from the London of Mayfair and St. James's" (vol. II p. 79); bei Trebitsch: »in dem viele meilen entfernten London der feste und des St. James«

(s. 3). Bei Mayfair, dem namen einer der fashionablen gegenden von London, schwebt ihm offenbar *fair*, das jahrmarktsfest, vor, und St. James denkt er sich dann wahrscheinlich als den schutzpatron der lustbarkeit. — Die häuser der vorstadt haben, wie jedermann weiss, "front gardens"; bei Trebitsch: »seitenalleen«. — Der gefürchtete Londoner rauch ist auch hier zu hause, aber "though the smoke effectually prevents anything ... from looking fresh and clean, it is not hanging heavily enough to trouble a Londoner"; bei Trebitsch: »obwohl der rauch durchaus nicht hindern würde, dass die gesichter und hände ... frisch und rein wären, sind sie doch schwarz genug, um einem Londoner zu behagen.« Wer lacht da? Nur geduld: es kommt noch viel besser! — Im parkreichen London hat auch diese wüste ihre oase, einen park mit "plenty of greensward" (p. 80); bei Trebitsch: »eine menge gemüse«. Jedenfalls die neuste sehenswürdigkeit in England! — Es gibt dort auch blumenbeete, "triumphs of the admired cockney art of carpet gardening" (Shaw ist also schlecht auf die teppichbeete zu sprechen); bei Trebitsch: »triumphe der bewunderten gartenkunst«. Es schadet ja weiter nichts, dass bei ihm meist das gegenteil dasteht. — Die beste aussicht über den park gewährt das pfarrhaus, "from which not a brick is visible"; bei Trebitsch: »die durch keinerlei mauerwerk behindert ist« (s. 4). Welche phantasie! — Im haus liegt der drawing-room — eine seltenheit in England und deshalb erwähnt — nicht im ersten stock, sondern "on the level of the hall door"; bei Trebitsch: »an der schwelle des tores der halle«. So viel ist gewiss: in England war Trebitsch nie, was keine schande ist, aber ihm noch lange keinen freibrief gibt, die gewöhnlichsten dinge zu verfehlen. — Dann wird der schreibtisch des pastors mit Shaw'scher akribie beschrieben; ua. befindet sich darauf eine briefwage (postage scales), bei Trebitsch: »postsiegel«; statt 'scales' hat er vermutlich 'seals' gelesen, wie er denn überhaupt an flüchtigkeit das menschenmögliche leistet. Was sind übrigens »postsiegel«? — Der hand des pastors erreichbar ist ein "stationery case", also ein gestell für schreibpapier; bei Trebitsch: »ein feststehendes bücherregal«. Der irrtum wäre einem schüler des Englischen in den drei ersten monaten nicht zu verzeihen. — In diesem wunderlichen zimmer "a bookcase stands on a cellaret" (p. 81); bei Trebitsch: »hängt noch ein bücherschrank über einem

buffet« (s. 5). Den bücherschrank möcht' ich sehen. — Im ganzen lautet das urteil über dieses raritätenkabinett: "Altogether the room of a good housekeeper, vanquished . . . by an untidy man, but elsewhere mistress of the situation"; bei Trebitsch: »das zimmer eines guten hausvaters, der, was seinen arbeitstisch betrifft, an etwas unordnung gewohnt ist, aber trotzdem ganz herr der situation ist«. Der treffliche kann noch nicht einmal einen mann von einer frau unterscheiden. — Nun wird das äussere des pfarrers beschrieben. U. a. ist er "popular"; bei Trebitsch: »beleibt«. Vielleicht ein druckfehler für »beliebt«. — "He has a healthy complexion" (p. 82); bei Trebitsch: »er verfügt über eine gesunde körperbeschaffenheit« (s. 6). »Zusammen, ihr schulknaben, um ihn auszuzischen!« möchte man mit Lessing ausrufen. —

Auf drei druckseiten habe ich diese gröbsten schnitzer herausgepickt; mit einem dutzend unwichtigerer könnte ich noch aufwarten, wäre es nicht bereits genug des grausamen spiels. Man mag sich danach ein urteil bilden, wie diese *Candida* verunreinigt worden ist. Im dialog, der sich ja immer dem sinn nach leichter erraten lässt, sind die fehler etwas weniger dicht gesät, fallen aber dafür um so schwerer in die wagschale. Den vogel schiesst Trebitsch in der entscheidenden szene des dramas ab. Shaw hat hier eine entzückend feine pointe gefunden, mit der Candida alle hoffnungen ihres jugendlichen liebhabers knickt. Sie verwundet ihn ins herz, indem sie ihn plötzlich "Master Eugene" anredet. Wie versündigt sich Trebitsch an diesem geistesblitz? Er übersetzt: »Meister Eugen«! Zugegeben, dass hier eine schwierigkeit vorlag, weil wir die unterscheidung von Mister und Master nicht haben; aber wer hier »meister« als gruss entbot, konnte die eigene schülerhaftigkeit nicht mehr entblössen. (»Eugen, du dummer bub«, oder weniger schroff: »Eugen, mein kleiner junge« bliebe wenigstens dem sinn nichts schuldig.)

Noch denkt man in unverwüstlichem optimismus: dem übersetzer sind im anfang einige menschlichkeiten passiert; vielleicht hat er während der arbeit gelernt, — das eine wenigstens gelernt, dass das lexikon sein bester freund wäre. Noch soll man den stab nicht über ihm brechen, bevor man mehr material beisammen hat.

Sehen wir also das zweite stück etwas näher an!

Im original heisst es: *The Devil's Disciple;* bei Trebitsch:

»Ein teufelskerl«. Das wort hat den vorzug der kürze, verschiebt aber völlig den sinn; denn »teufelskerl« ist durch die umgangssprache entwertet: viel eher schweben einem dabei die weiber als der böse vor. Gerade das sexuelle heldentum will jedoch Shaw vermieden wissen. Es bleibt also nichts andres übrig, als sich enger an den titel anzulehnen und entweder: »Des teufels jünger« oder »Im bund mit dem teufel« zu sagen. — Die handlung spielt zur zeit der amerikanischen befreiungskriege. Mrs. Dudgeon und viele andre frauen wachen die nacht durch und warten auf nachrichten. "Like her, too, they fall asleep towards morning" (Three Plays for Puritans p. 4). Man muss seine einbildungskraft schon gewaltig anstrengen, um auszuklügeln, wie ein mensch dieses sätzchen missverstehen kann. Was kein verstand der verständigen sieht, das findet Trebitsch kinderleicht: »Wie sie (die neuigkeiten) auch ausfallen mögen, gehen sie (die frauen) des morgens schlafen« (s. 128). Die phrase *to fall asleep*, in schlaf verfallen, einschlafen, ist diesem abc-schüler des Englischen nicht geläufig. Man kann darüber nicht sprechen, ohne unhöflich zu werden, und eilt daher lieber weiter. — Ich will auf den nächsten zwei seiten einige gewöhnliche vokabeln sammeln, die Trebitsch nicht kennt: "plain kitchen table": »der leere küchentisch«; "the housedoor with its latch, heavy lock, and clumsy wooden bar": »die haustür mit ihrem breiten, schweren schloss und ihren düsteren holzriegeln (*latch* als adjektiv die neuste bereicherung des englischen wortschatzes!); "a shamelessly ugly sofa": »ein schamlos schlechtes sofa«; "its stridulous surface": »seine haarige oberfläche«; "her frock is rent, weatherstained, berrystained": »ihr kleid ist russig, fadenscheinig und gebräunt«. Einen schüler, der eine so sträflich liederliche präparation zu liefern wagte, würde man unnachsichtlich in den arrest stecken oder im wiederholungsfall mit dem spanischen röhrchen traktieren; ein schriftsteller darf solches zeug unter Cotta's ägide in die welt hinausschicken. Wo bleibt da die gerechtigkeit? — Und das geht nun lustig in infinitum so fort: "heartfelt vexation": »einen herzlosen wutschrei« (s. 129); "fattish, stupid": »geckenhaft dumm« (s. 130); "shrewd, genial": »ein begabter, kluger priester« (s. 134). — Noch lustiger wird die sache im dialog: Mrs. Dudgeon fährt ihren sohn barsch an: "Well, how long are you going to stare there like a stuck pig?" (p. 6); bei Trebitsch: »Na, wie lange

wirst du so stehen bleiben wie ein haubenstock?« (S. 132.) Dass aus alopex fuchs werden kann, erzählt man als etymologischen scherz; wie indes aus einem abgestochenen schwein ein haubenstock werden soll, das wird keiner so leicht austüfteln. — Überhaupt scheinen Trebitschens zoologische kenntnisse nur noch von seinen linguistischen überboten zu werden. In der szene vor dem gerichtshof lässt der held seinen witz in allen farben leuchten; da er doch gehängt wird, kommt es auf ein freches wort mehr nicht an: "I may as well be hanged for a sheep as a lamb" (p. 62); bei Trebitsch: »Es ist doch egal, ob ich als stier oder kalb aufgehängt werde.« (S. 224.) Nein, er wird als mensch aufgehängt, aber es ist gleich, ob es nun ein schaf oder ein lamm gilt. Einem sextaner, der solches blech übersetzte, würden seine mitschüler mit einer lachsalve antworten; Trebitsch darf seines bei Cotta verewigen! — Der weltmännische general weist die grossschnauzigkeit des todeskandidaten in die gebührenden grenzen zurück: "Why should you cry out robbery because of a stamp duty and a tea duty and so forth?" (p. 63); bei Trebitsch: »Warum wollen Sie raub und mord schreien wegen einer lediglichen formsache, einer pflicht, die wir zu erfüllen haben«? (S. 226.) Er kennt bloss eine bedeutung von *duty:* pflicht, enträtselt aber damit nicht den sinn der stelle; folglich fallen die stempelsteuer und der teezoll einfach unter den tisch.

Damit können wir von diesem »Teufelskerl« abschied nehmen. Wenn nach all dem noch eine steigerung im bereich des möglichen ist, mag man sie im letzten stück *Arms and the Man* suchen. Doch wahrhaftig, ich würde schändlicheren missbrauch mit meiner zeit treiben als Siegfried Trebitsch mit der englischen sprache, wollte ich einem toten noch zweiundvierzig wunden beibringen.

Berlin, Juli 1903. Max Meyerfeld.

NEUERE ERZÄHLUNGSLITERATUR.

H. G. Wells, *The Sea Lady*. Tauchnitz Edition, vol. 3618. Leipzig 1902. Preis M. 1,60.

Rhoda Broughton, *Lavinia*. Desgl., vol. 3626. Leipzig 1903.

S. Levett-Yeats, *The Lord Protector*. Desgl., vol. 3625. Leipzig 1903.

W. R. H. Trowbridge, *A Girl of the Multitude*. Desgl., vol. 3595. Leipzig 1902.

The Sea Lady ist eine Undinengeschichte. Das »weib aus der see« folgt aus weiter ferne der spur eines mannes, greift mit störender hand und unmotiviert in sein liebesglück ein, und rückgratlos, wie er ist, folgt er der Undine in die flut. Wir brauchen aber gar nicht zu glauben, dass dieser mann liebesglück gekannt und genossen hatte: er und sie, die ihm verlobt war, sind so papierne und kraftlose figuren und in ihrem ganzen wesen so wenig sympathisch, dass wir ihn, den helden, ohne leid verschwinden sehen und für sie, die heldin, kaum mehr als ein oberflächliches, recht flüchtiges bedauern übrig haben. Und die Sea Lady selber? Der schrifsteller hätte mit allen machtmitteln bezaubernder sprache und fiktion auf gehirn und gemüt des lesers einwirken können: er hat es für gut befunden, darauf zu verzichten, und bietet zum ausgleich eine gute portion sein sollenden witzes und (in der letzten hälfte) einen kram philosophisch klingender, mysteriöser, symbolistischer expektorationen. Vielleicht kann ein anderer leser mehr mit ihnen anfangen; manche der gedankensplitter in den Fliegenden Blättern nehmen sich m. e. aber viel besser aus. In den ersten teil ist wie gesagt viel »fun« gepfropft: im grossen ganzen recht hausbacken und ledern; freilich mögen manche pointen darin stecken, die nur für den englischen leser verständlich und reizend sind; einzelne sachen aber haben doch auch unsereinen zum lachen gebracht. Kurz, wenn es andern geht wie mir, legen sie schliesslich das buch aus der hand und grämen sich nicht, dass der roman »schon aus« ist. Aber eines noch: der geist- und gedankenlose dialog moderner konversation ist vielleicht ausserordentlich gut getroffen: »Yes?« — »Oh!« — »Precisely.« — »?« — u. dgl. sind nicht übel abgelauscht, und die vielen punkte, die hinter den abgerissenen satzstücken stehen, machen die lektüre des buches noch leichter, als sie ohnehin ist: in solcher gesellschaft darf man immer denken oder auch nicht denken, soviel man just will.

Rhoda Broughton's *Lavinia* ist aus einem andern gusse. Der roman ist eine love-story gangbarster art. Aber die sprache der geschätzten schriftstellerin ist edel und getragen, die durchführung des romans schlicht und einfach und doch ansprechend. Lavinia ist ein pflegekind; sie ist dem sohne des hauses verlobt und will ihn heiraten, nicht weil sie ihn liebt, sondern weil sie damit ihre schuld seiner familie gegenüber abzutragen gedenkt; in elfter stunde erscheint der unvermeidliche dritte, und er wird

der held ihres herzens. Die emsige pfarrerin und freundin Lavinia's, mrs. Darcy, der pflegevater, ein polternder alter, der mit heldennimbus ausstaffierte dritte, ein offizier aus Südafrika, Lavinia selbst in ihrem liebesbegehr und ihr verlobter endlich mit seinem weichen, weiblichen temperament sind gelungene, lebenskräftige und plastische gestalten; die szene, wo im schattigen waldesdunkel, inmitten der sprossenden, in üppiger maienkraft treibenden natur Lavinia heiss ihren mund auf den des geliebten drückt, ist wirkungsvoll und frisch. Aber gewisse unebenheiten lassen ein volles behagen nicht aufkommen. Wenn Lavinia so angstbedrückt und so wenig vertrauensvoll zu sich selbst an das krankenbett des dritten herankommt, würde ihr der leser den nüchternen rat geben, eben wegzubleiben. Auch bemüht sich Rh. Broughton merkwürdig, die verantwortung für alles, was später geschehen wird, von ihrer heldin wegzuwälzen und den umständen und verhältnissen zuzuschieben. Der roman hat mit dem vorigen gemein, dass sie beide als im schönen Kent und in jüngster vergangenheit sich abspielend zu denken sind; der krieg bildet für Broughton's roman den leichten hintergrund. Die exzentrisch-hysterische miss Prince, die in ihrer heldenverehrung heiratsofferten nach Afrika sendet, wird in einigen jahren als ebenso abstossend wie lächerlich empfunden werden; die kriegspielenden pfarrerskinder sind lieb gezeichnet. Der offizier aus Afrika mag achtundzwanzig jahre lang ein gentleman gewesen sein; intellektuell und moralisch steht weit über ihm der bräutigam Rupert, auf dessen kosten der trumpf ausgespielt wird; er bleibt uns trotz all seiner mängel sympathisch, und wir bezweifeln, ob die dichterische wahrheit es verlangt hat, dass er dem andern den platz räumen sollte.

Die beiden übrigen romane sind historische romane. Der titel des einen, *The Lord Protector,* lässt erraten, dass wir in die grandiose zeit von Oliver Cromwell zurückgeführt werden. Das buch, erinnere ich mich, ist bei seinem erscheinen vielfach und lobend in England besprochen worden. Wer sich ein historisches gemälde im grossen stile verspricht, wird sich aber getäuscht sehen. Cromwell's stern ist im bleichen begriffen; es beginnen bereits reaktionen gegen ihn einzusetzen; die krone wird ihm angetragen, und in tiefer nacht kämpft er in mächtiger brust die regungen des herzens nieder: ein bedeutungsvoller moment sicherlich; aber in der struktur des romanes ist das alles nur rankendes beiwerk, nicht wichtig genug, um die historisch imposante figur

des diktators zum titelträger dieses romanes zu machen. Die charaktere von Kit Harden, dem obersten Maunsell, der Lady Dorothy und ihrer partnerin, der priesterstochter Patience Burnside, sind im ganzen recht scharf geschnitten. Der roman setzt mit einer lebensfrischen und farbenreichen sprache ein, die wohltuend durchaus bleibt; das interesse ist nicht immer gleichmässig gespannt.

Das vierte der bücher, das von Trowbridge, hat auch bei der zweiten lektüre am meisten von allen mich angesprochen (soweit man durch historische romane erwärmt werden kann). Wir werden in die schreckenstage der grossen revolution zurückversetzt. Die fäden sind straff gezogen, die form ist ohne prätention, die lektüre ebenso genussreich wie anregend, das ganze kraftvoll. Die heldin ist eine gewisse Eglée, ein kind der revolution, eine "fille de joie" des faubourg St. Antoine; kaptiviert von dem eindruck, den Marie Antoinette auf sie gemacht hat, kämpft sie mit wahrem löwenmut für die königin gegen die canaille und unterliegt. Ausser in Beugnot's memoiren scheint diese heldenfrau sonst noch nirgends beachtung gefunden zu haben (Trowbridge, Introd.). »Die revolution war ein amboss, auf dem charaktere gehämmert wurden« (p. 78), und der feine kenner der revolutionszeit (und ein solcher ist wohl Trowbridge) spricht von einer blassen ähnlichkeit Eglées mit Théroigne de Méricourt. Der gute zufall hat es gewollt, dass am ende des jahres 1902 Paul Hervieu mit einem historischen drama aus der revolutionszeit, *Théroigne de Méricourt*, hervorgetreten ist. Die beiden stücke zu vergleichen wäre nicht wenig verlockend, würde aber über den rahmen des referates hinausführen; es will mich aber fast bedünken, als ob die epische bearbeitung des Engländers in der impressionistischen wirkung des grossartigen historischen gemäldes kraftvoller und in der zeichnung des charakters seiner hauptheldin viel schärfer sei als die dramatische darstellung des Franzosen. Die szenen der begegnung mit Antoinette, insbesondere die schilderungen des berauschten strassenpöbels und das treiben in der conciergerie sind mit meisterstrichen frisch geschrieben: da ist alles in bewegung und lebt und wir laufen mit, und aus dem untergrunde treten die charaktere der personen in scharfem relief heraus; ob Trowbridge mit seiner analyse vom charakter der Eglée und der revolution das richtige getroffen hat (p. 74 ff.), werden ihm nur menschenkenner mit einem stück welterfahrung sagen können.

Mit den drei zuletzt besprochenen büchern sind also für die Tauchnitz-sammlung nicht unglückliche erwerbungen gemacht worden.

München, Mai 1903. Theodor Prosiegel.

VERWANDTE SPRACH- UND LITTERATURGEBIETE.

J. C. Poestion, *Lehrbuch der norwegischen sprache für den selbstunterricht.* Nach den neuesten und besten quellen bearbeitet. Zweite, vermehrte auflage. Wien, Pest, Leipzig, Hartleben's verlag.

—, *Norwegisches lesebuch.* Lesestücke in der norwegischen reichssprache. Mit einem anhange von lesestücken im »Landsmaal«, nebst grammatikalischen vorbemerkungen über »Landsmaal« und zwei glossaren. Ebenda.

Die obengenannten bücher sind dringend allen denjenigen zu empfehlen, welche die norwegische sprache studieren wollen. Der verfasser zeigt sich darin als ein vorzüglicher kenner dieser sprache und der einschlägigen literatur. Es erfreut das herz eines Norwegers, zu sehen, wie gut und richtig er auf allen punkten die finessen der sprache bemeistert, und besonders wie gut es ihm gelungen, das speziell Norwegische im gegensatz zum Dänischen zu treffen.

Das *Lehrbuch* orientiert in einer einleitung zuerst über die norwegischen sprachverhältnisse, gibt dann im ersten abschnitte eine ausgezeichnete darstellung der aussprache (jedoch ohne durchgeführte lautschrift) und rechtschreibung, darunter auch erläuterungen über den accent und den musikalischen wortton. Es folgt im zweiten abschnitte die formenlehre mit vielen syntaktischen bemerkungen und zuletzt in einem dritten abschnitte einige lesestücke.

Besonders zu loben ist, dass der verf. nicht nur die formen der schriftsprache gibt, sondern auch die der alltäglichen umgangssprache. Auch gibt er die meisten von den doppelformen wie *blö* und *blöde* (»bluten« in eigentlicher und figürlicher bedeutung). Es würde aber zu weit führen, alle guten seiten des buches hervorzuheben; es genügt, zu sagen, dass die darstellung sich überall durch erstaunenswerte genauigkeit auszeichnet. Einige wenige verstösse, welche nur als inkurien zu betrachten sind, mögen hier verzeichnet werden.

S. 6 (§ 1, schluss) heisst es: »Im Norwegischen sind dünne (geschlossene) vokale weitaus seltener als breite (offene)«. Das soll umgekehrt heissen. Geschlossene vokale sind eben die häufigsten.

S. 15 (§ 17) ist die aussprache von *Kristiania* als »*krisztiannja*« gegeben. Besser wäre »*krisztiānia*« mit langem *a* und unsilbigem *i*.

S. 20 (§ 27). Der monatname *Mai* wird wohl gewöhnlich, und nicht nur von ältern leuten, als »*māi*« ausgesprochen.

S. 22 (§ 35, 1). Was hier gesagt wird über die tendenz »die stimmhaften konsonanten stimmlos auszusprechen«, ist mir unverständlich, sowie die vergleichung mit der dänischen aussprache. Die worte müssen auf missverständnis einer der quellen beruhen.

Wenn verf. auf s. 52 die aussprache »*Nordsöen*« mit *s* (nicht *sj*) für die Nordsee festschlagen will, so ist hierzu zu bemerken, dass diese aussprache wohl sehr häufig ist, dass der name aber ebenso häufig mit *sj (sch)* ausgesprochen wird; so spreche ich es zum beispiel selbst immer aus.

S. 64 und 65. Ich spreche die wörter *tranebær* und *ogsaa* mit dem zusammengesetzten ton, leugne aber nicht, dass in diesen wörtern auch der einfache ton gehört wird.

In der phonetisch umschriebenen sprachprobe auf s. 77 ist der zusammengesetzte ton nur in drei wörtern bezeichnet, was natürlich etwas irreleitend ist.

S. 112 (§ 142, 2). *töiet min* ist druckfehler für *töiet mit*; neben *min hund og din* sagt man wohl häufiger *min og din hund*.

S. 119 (§ 152, 1) bemerkt verf. ganz richtig, dass es gewöhnlich heisst *jeg ved ikke* (ich weiss es nicht) mit ausgelassenem *det* (es); dagegen vollständig: *jeg vidste det ikke*. Die erklärung ist ganz einfach: im ersteren ausdruck steht ursprünglich auch *det*, aber in der schnellen rede wurde es zu *jeg ved d'ikke*, und dies *d'* ist von dem vorhergehenden *d (t)* verschlungen worden; dies konnte im impf. *jeg vidste det ikke* nicht geschehen. —

Das *Lesebuch* enthält eine gute sammlung sprachproben von Wergeland bis Obstfelder. Den grössten platz nehmen wie natürlich Björnson und Ibsen ein. Auch Lie und Kielland sind gut repräsentiert. Einige paragraphen aus »Norges riges grundlov« und zwei artikel aus der tagespresse schliessen diese sammlung. Aber der verf. hat auch die gute idee gehabt, einige proben aus dem

»Landsmaal« zu geben. Der leser macht hier eine freilich flüchtige bekanntschaft mit Aasen, Vinje und Garborg, den hauptrepräsentanten der landsmaals-literatur. Endlich enthält das buch auch vollständige glossare sowohl zu den stücken in der reichssprache wie zu denen im »Landsmaal«.

Der verf. hat durch diese zwei bücher dem deutschen publikum, besonders dem deutschen philologen, einen grossen dienst getan; aber er hat den Norwegern selbst einen noch grössern dienst geleistet, indem er ihre sprache im auslande bekannt gemacht, und dadurch einer besseren würdigung des volkes den weg gebahnt hat. Jeder Norweger wird ihm dafür dank wissen, und es ist mir eine freude, ihm hierdurch meinen dank öffentlich auszusprechen.

Fredriksstad (Norwegen). Aug. Western.

F. Sommer, *Handbuch der lateinischen laut- und formenlehre.* Eine einführung in das sprachwissenschaftliche studium des lateins. Heidelberg, Winter 1902. (Sammlung indogermanischer lehrbücher I 3.) XXIII, 693 ss. Preis geh. M. 9,00, geb. M. 10,00.

In der »Sammlung indogermanischer lehrbücher«, welche bestimmt ist, studierende in das wissenschaftliche verständnis der einzelnen indogermanischen sprachen einzuführen, ist Sommer's Lateinische grammatik zuerst auf dem plan erschienen; trotzdem wir mehrere handbücher haben, so fehlt doch in Deutschland ein buch, »das dem anfänger einen allgemeinverständlichen überblick über den jetzigen stand der lateinischen sprachforschung ermöglichte«. Dass der verf. in allen fragen der lateinischen sprachgeschichte ein gutes sprachwissenschaftliches urteil besitzt, dass ferner durch klare und verständliche darstellung der didaktische zweck im wesentlichen erreicht worden ist, möge vorab betont werden. Die anordnung des stoffes entspricht in gleicher weise den besonderen verhältnissen der lateinischen sprache wie den praktischen bedürfnissen des lernenden; ich hätte es höchstens vorgezogen, das dritte kapitel des konsonantismus (lautwandel bei konsonanten ausserhalb der konsonantenverbindungen) vor das zweite (lautwandel in konsonantengruppen) zu stellen. Das buch ist vielleicht für den anfänger etwas umfangreich geworden; doch lässt sich nicht sagen, dass der verf. dies etwa durch unnötige breite verschuldet habe: so ist zb. die einleitung (s. 1—33) von

sparsamer knappheit; auch die allgemeinen bemerkungen, zb. über das wesen der formenbildung (§§ 179—181) oder über die indogermanische stamm- und kasusbildung (§§ 187—188) beschränken sich durchaus auf das notwendigste — ohne dadurch an klarheit einzubüssen, was hervorzuheben ist. Einige weiter ausholende bemerkungen über die artikulationsart der verschlusslaute im Arischen, Germanischen, Keltischen und Griechischen (§§ 106—110), die über den rahmen einer lateinischen grammatik hinausgehen, sind an sich so kurz gehalten, dass ihre fortlassung den umfang des buches nur unmerklich herabsetzen würde. Unbegreiflich und dem buche nachteilig ist dagegen die fast völlige unterdrückung von literaturangaben, die auch von andrer seite schon getadelt worden ist. Was der verf. zur begründung seines verfahrens anführt, rechtfertigt dasselbe keineswegs. Dass dem anfänger »der widerstreit der meinungen und die autorschaft dieser oder jener ansicht« gleichgültig sei, ist nicht ohne weiteres richtig: es gibt genug studenten, die sich gerade für den »widerstreit der meinungen« lebhaft interessieren — ich habe wenigstens solche erfahrung gemacht. Aber auch wenn der anfänger zunächst von literaturbelegen wenig gebrauch macht, so soll ihm doch sein handbuch auch für später ein führer sein, soll ihn in den stand setzen, zu erkennen, ob eine dort ausgesprochene ansicht allgemein anerkannt ist oder nur von wenigen bezw. vom verf. allein vertreten wird. S. trägt seine lehren meist wie ein dogma vor; aber eine der vornehmsten aufgaben wissenschaftlicher lehrtätigkeit besteht gewiss darin, zum denken und forschen anzuregen und vor unkritischem dogmatismus zu bewahren. Wenn der verf. einmal ein zitat bringt, so sieht man nicht immer ein, warum das gerade geschieht. So wird zb. die indogermanische bildung des acc. pl. der *ā*-stämme durch einen hinweis auf K. Z. 26, 337 ff. erläutert, aber die umstrittene 5. deklination (§§ 246 ff.) bleibt ohne eine literaturangabe. Ich halte daher das verfahren des verf. für einen missgriff (denn ein mehraufwand von 20—30, selbst 50 seiten bedeutet bei einem lehrbuch von fast 700 seiten nichts), und hoffentlich wird in einer neuen auflage dieser fehler wieder gut gemacht. Denn das buch besitzt im übrigen grosse vorzüge, wie schon oben gesagt worden ist. Der verf. versteht auch verwickelte dinge klar und geschickt darzustellen; das zeigt sich zb. in der behandlung der passivendungen (s. 528 ff.) oder der 4. konjugation. Dass die inschriftlichen tatsachen stetig herangezogen und auch durch

ihre wiedergabe in besonderer druckschrift kenntlich gemacht werden, ist sehr zu loben. Der verf. hat zum vorteil seines buches nicht danach gestrebt, durch neue hypothesen zu glänzen; er will einfach den stand der forschung wiedergeben. Immerhin findet man auch manche neue oder wenigstens teilweise neue erklärung, die auf die beachtung der fachgenossen anspruch machen darf. Ich nenne den lateinischen lautwandel von *tu̯-* in *p-* (s. 226 f.), die indogermanische umstellung von dental + *n* zu *n* + dental in *fundus*, *pando* u. ä. (s. 243), die phonetische deutung des schwankens von *rss* und *ss* in *prōrsus* und *prōs(s)us* u. ä. (270 f.), die phonetische erklärung der orthographie *ch, ph* (287 ff.; doch ist der einfluss griechischer schreibweise nicht gänzlich abzuweisen). Aus der flexionslehre ist vor allem die sehr einleuchtende erklärung von *sum, sumus. sunt* hervorzuheben (574 ff.), worüber der verf. schon vorher (Verhandl. der Strassburger philologenversamml. 1901, s. 156 f.) berichtet hatte; etwas modifiziert ist die erklärung der perfekta auf *-vi* (606 f.).

Wer so vieles bringt, wird natürlich nicht in allem die zustimmung der fachgenossen erhalten. Der löbliche grundsatz, auch in dunklen oder zweifelhaften dingen eine deutung wenigstens zu versuchen, hat den verf. gelegentlich zu einer formulierung veranlasst, die wenig besagt; das gilt zb. in betreff der vertretung von *x* durch *g* in griechischen lehnwörtern (s. 284). Im bestreben, lautgesetze zu formulieren, nimmt S. manchmal eine ziemlich willkürliche kombination von bedingungen an; so wird der gegensatz in der behandlung von *ē* bei *felix* und *filius* (aus **fēlios*) durch die annahme erklärt, dass *ē* vor *l* nur dann zu *i* geworden sei, wenn ein k u r z e s *i* in der folgenden silbe stand (s. 77). Dass ferner in *domus* und *tongere* der anlautende dental den wandel in *u* verhindert habe, ist ganz ad hoc vermutet, denn aus phonetischen gründen würde man das kaum erwarten.

Zum schluss noch einige einzelbemerkungen. (88 f.) Die auch von Brugmann vertretene ansicht, dass *oi̯* über *oe̯, oo̯, ou̯* zu *ū* geworden sei, wird zwar durch schreibungen wie *couraverunt* (st. *coiraverunt*) nahe gelegt, aber es spricht anderseits doch die umschreibung von griech. *υ* mit *oe* (*goerus* = γῦρος u. ä.) gegen jene entwicklungsreihe; mir scheint der phonetische vorgang noch nicht recht aufgeklärt, und zwar weil die zugrundliegende aussprache des griech. *υ* nicht sicher zu bestimmen ist (offenes *ü* oder *i̯u*?); eine reihenfolge *oi, oe, ö, ü, u* ist ebenso wahrscheinlich

wie die obengenannte reihe. — (129) Die erklärung von *socors* st. *secors* und *iocur* st. *iecur* ist wenig befriedigend: die gesetze der vokalassimilation sind überhaupt noch nicht völlig aufgeklärt. — (131) Wenn für die kontraktion *ā-o* das etymologisch unsichere *Mars (Mavors)* benutzt, dagegen das etymologisch klare *sōl* (**sāvol* ἀϝέλιος) weggeräumt wird, so hat man wenig vertrauen auf die daraus gewonnene kontraktionsregel (vgl. auch s. 174); Solmsen's erklärung von *Mars* durfte dem leser nicht vorenthalten werden. — (193) Ob *solium* ein beleg für den wandel von *d* in *l* ist, bezweifle ich. Ein zusammenhang mit *sŏlum (sŏlea)*, das Solmsen befriedigend erklärt hat (zuletzt Untersuchungen z. griech. lautgesch. s. 15), scheint mir nicht ausgeschlossen. Verf. lehnt die annahme einer »dialektmischung, der jeder sichere anhalt fehlt«, mit der begründung ab, dass damit »nichts erklärt« sei; ein hinweis auf Conway I. F. 2, 157 (wo eine dialektmischung ziemlich wahrscheinlich gemacht wird) fehlt, weil ja der verf. literaturangaben meist für überflüssig hält. Die ähnliche vermutung des verf., dass vielleicht *canis* und *caseus* »aus irgend einem dialekt« stammen (s. 228), ist um nichts besser gesichert und erklärt noch weniger. — (229) Solmsen's vermutung, dass *mavolo* aus **magsvolo* entstanden sei, wird nicht erwähnt; sie ist mindestens ebenso wahrscheinlich wie die erklärung von *mavolo* aus **mau̯u̯olo*, **magu̯olo*. — (527) *danunt* wird aus **dantunt* durch dissimilatorischen schwund des ersten *t* erklärt; an *dant* seit nochmals die endung *-unt* angefügt worden. Das ist ebenso eine verlegenheitshypothese wie die ältere, vom verf. wohl mit recht zurückgewiesene vermutung. — (651) Die erklärung des gerundivums (weiterwuchern eines *-ondos* von **bhu̯ondos* zu **bhu̯ō* »ich werde«) ist zu allgemein gefasst, als dass sie dem anfänger recht verständlich würde.

Da das buch allen empfohlen werden kann, die in die probleme der lateinischen grammatik eindringen wollen, so wünscht man dem verf., dass er durch neue auflagen in den stand gesetzt werde, sein handbuch immer vollkommener zu gestalten und seinem zweck noch besser anzupassen, als es schon bei dem ersten entwurf gelungen ist.

Marburg. A. Thumb.

Morien. A Metrical Romance rendered into English prose from the Mediæval Dutch by Jessie L. Weston, with designs by Caroline Watts. London, David Nutt, 1901.

This is the fourth of the "Arthurian Romances unrepresented in Malory's Morte d'Arthur" edited by Miss Weston. The first three volumes comprise "Sir Gawain and the Green Knight, retold in Modern Prose"; "Tristan and Iseult from the German of Gottfried of Strassburg;" and "Guingamor, Lanval, Tyolet, Le Bisclaveret rendered into English Prose from the French of Marie de France and others". Evidently Miss Weston's purpose is to provide students of the Arthurian Cycle with important romances that would not otherwise be accessible to them, in order to enable them to make a comparative study of the subject. As such the series may be useful, though continental students would certainly prefer to study the original poems. At the same time Miss Weston has succeeded in making the little books attractive for the general reader as well.

The present romance is a translation of a Middle Dutch poem contained in the Dutch version of the Lancelot, and supposed by some to be an original composition. M. Gaston Paris, however, holds that it must be a version of a lost French poem. Thus much is certain that the story is found nowhere else. "Morien in its original (Dutch) form is, and can be, known to but few. But not only does it represent a tradition curious and interesting in itself, it has other claims to attention; — it is simple, direct, and the adventures are not drawn out to wearisome length by the introduction of unnecessary details." (Introduction.)

The little book falls, properly speaking, without the scope of this periodical. Suffice it to say then that I have compared a few passages with the original, and have found the translation to be very reliable. If we add that the English version is very smooth, notwithstanding an antiquated word here and there, and that the Introduction and Notes combine instructiveness with clearness and conciseness, it will be evident that this new instance of the industry of the authoress of *The Legend of Sir Lancelot du Lac* deserves a great number of readers.

Amsterdam. A. E. H. Swaen.

Gingamor, Lanval, Tyolet, Besclaveret. Four Lais, rendered into English Prose from the French of Marie de France and others, by Jessie L. Weston. London, Nutt, 1900. XV + 101 pp. kl. 8°.

Die sammlung, der das vorliegende, von Caroline Watts geschmackvoll illustrierte bändchen angehört, will ähnliches bezwecken wie des nun leider dahingeschiedenen Wilhelm Hertz prächtiges Spielmannsbuch. Nur hat sie sich ein engeres ziel gesetzt, indem sie nur dichtungen bringen will, die mit dem Artussagenkreis zusammenhängen, die aber stofflich nicht in Malory's *Morte D'Arthur* vertreten sind. Die sprache der vorliegenden übersetzungen lehnt sich an den heutigen englischen märchenstil und zugleich an die vortragsweise Malory's an. Verlieren auch so diese altfranzösischen dichtungen das zierliche, tändelnde, das Hertz den erzählungen Marie's so gut in seiner wiedergabe zu wahren gewusst hat, so bekommen sie durch den hier gewählten ton etwas so trautes, anheimelndes, dass sie mehr zu herzen sprechen wie die nachdichtungen im Spielmannsbuch. Dagegen ist an wissenschaftlichem wert das büchlein weit hinter Hertzen's buch zu stellen; es ist viel anspruchsloser, will nur das nötigste zur orientierung des lesers in seinen anmerkungen geben.

Kaiserslautern. Br. Schnabel.

ORGANISATION UND METHODIK DES UNTERRICHTS.

G. Wendt, *Die alte und die neue schule.* Ein wort an gebildete laien. Hamburg, Alfred Janssen. gr. 8°. 40 ss.

Diese schrift, die uns im wesentlichen den unterschied des alten und des neuen ideals der höheren schule klarlegen will, darf, wenn sie auch zunächst und hauptsächlich auf Hamburg gemünzt ist, doch ein weitergehendes interesse zu erregen hoffen. Und sollten die darin ausgesprochenen ansichten selbst vielfach widerspruch hervorrufen, so ist es doch immer von nutzen, das urteil eines so erfahrenen und selbständig denkenden pädagogen zu hören, wie ihn die deutsche lehrerwelt in G. Wendt besitzt.

Widerspruch aber dürften gleich die ersten grundlegenden bemerkungen des verf. finden. Denn auch er stellt sich auf den standpunkt, dass das gymnasialmonopol nicht zu halten war. Und das ist das πρῶτον ψεῦδος. Denn es war zu halten. Nicht

zwar durch die gymnasialvereine. Die gymnasialvereine haben so wenig zu seiner erhaltung beigetragen wie die realschulmänner zu seiner zerstörung. Der anfang der erschütterung des gymnasialmonopols war durch die Berliner konferenz von 1892 gemacht, die ja mit dem todesurteil des realgymnasiums ausgehen sollte, aber nicht damit geendet hat. Und dieses mitteldinig zwischen gymnasium und realschule wollte nun natürlich auch seine existenzberechtigung haben. Und so ward bald aus seiner viertelsberechtigung eine halbe und aus der halben eine dreiviertelsberechtigung dadurch, dass den realgymnasial-abiturienten ermöglicht wurde, durch eine blosse nachprüfung in den alten sprachen und in alter geschichte das gymnasial-reifezeugnis zu erwerben. Sowie man aber ganz allgemein zugestand, dass jemand durch einen durchschnittlich ein- bis zweijährigen betrieb der alten sprachen die reife für die sogenannten gelehrten studien erwarb, hatte das wort von der erziehung durch die antike seine bedeutung verloren. Und so hat die preussische regierung selbst alles dazu getan, den altehrwürdigen bau der humanistischen schule abzutragen. Erwägt man dazu die bemühungen des staates, neben der wissenschaft die kunst zu ansehen zu bringen, fasst man die verallgemeinerung des professorentitels, die durchsetzung der zünftigen professorenschaft unsrer universitäten mit männern aus dem praktischen leben, die schaffung des dr. ing. und dergleichen mehr ins auge, so weiss man, woher der anstoss gekommen ist, der den stein ins rollen gebracht hat

Nun bemerkt Wendt (s. 7), »dass in den augen des ministers und seiner räte die gelehrtenschule immer noch die geeignetste vorbildung für alle höheren berufsarten ist«, und er fährt (s. 8) fort: »Sicherlich wird man in weiten kreisen einstweilen für die klassische bildung weiterschwärmen; sie wird eine zeitlang für die vornehmere gelten.« Ganz gewiss; aber das wird ein ende nehmen, sobald erst einmal die ehemaligen realgymnasiasten und oberrealschüler in grösserer zahl die universitätskarriere ergreifen und einerseits in die prüfungskommissionen, anderseits auch in ministerialstellen einrücken. Der vom gymnasium kommende schulrat und universitätsprofessor kann sich nur schwer dazu entschliessen, ganz vorurteilslos den wert der hüben und drüben vorgebildeten gegeneinander abzuwägen. Und schon deshalb ist das diktum (s. 9): »An ihren früchten werden sie erkannt werden« eine sehr gewagte prophezeiung. Aber wer will bei solchen imponderabilien

überhaupt zu entscheiden wagen? Wer will es übernehmen, den nachweis zu führen, dass die abiturienten derjenigen schule, die das Französische, das Englische, die physik als nebenfächer behandelt, den andern überlegen seien, oder dass umgekehrt diejenige schule eine bessere vorbildung gebe, die das Lateinische als nebengegenstand in seinem lehrplan führt?

Dass aber die heutige schule überhaupt keine nebenfächer mehr kenne, wie der verf. (s. 29) behauptet, ist doch wohl nur cum grano salis zu verstehen für jeden, der einsicht in den unterrichtsbetrieb unsrer gymnasien hat. Wenn man neben acht lateinischen stunden, die sämtlich am vormittag liegen, das Französische beispielsweise mit nur zwei stunden wöchentlich bedacht und diese zwei stunden auf den späten nachmittag gelegt sieht, wenn man bei versetzungen die völlige bedeutungslosigkeit der leistungen in solchem fache immer von neuem erkennt, wenn man die herrschende stellung der klassischen sprachen auf schritt und tritt zu fühlen bekommt, so merkt man wohl, dass es hier wenigstens noch nebenfächer gibt. Auch beginnt ja jetzt recht eigentlich erst wieder die ära der nebenfächer. Vieler jahrzehnte hat es für diese stiefkinder unsrer humanistischen lehranstalten, das Französische, das Englische, die physik, bedurft, um ein bescheidenes plätzchen an der sonne zu erobern. Und nun, da die notwendigkeit durchgedrungen ist, die bildung unsrer jugend auf eine etwas breitere grundlage zu stellen, als in vergangenen jahrhunderten üblich und notwendig, kommt die regierung und verkündet als zukunftsprogramm: »Durch die grundsätzliche anerkennung der gleichwertigkeit der drei höheren lehranstalten wird die möglichkeit geboten, die eigenart einer jeden kräftiger zu betonen,« dh. also, dass das gymnasium nicht etwa bloss durch die überzahl der den klassischen sprachen gewidmeten stunden, sondern auch durch die hintansetzung der andern fächer diese zur geltung bringe.

Dass übrigens für eine volle wirkung des Lateinischen eine hintansetzung der andern fächer nötig sei, scheint beinahe auch der verf. anzunehmen. Denn er sagt (s. 11) von ihm, freilich um damit die organisation unsrer realgymnasien zu verurteilen: »Es ist kein mittel, das in kleinen dosen genommen werden kann; wenn es überhaupt für die sogenannte formale bildung beibehalten wird, dann verlangt es die erste stelle.« Ja, das ist und bleibt eben die crux unsres ganzen höheren schulwesens, dass man immer noch das Latein als allein formalbildendes fach ansieht zu einer

zeit, wo so viele andre lehrgegenstände in einer weise unterrichtet werden, dass sie zum mindesten zusammen dem verstand die richtung geben können, die ihn fähig macht zur aufnahme und verarbeitung jedweder wissenschaftlichen nahrung. Und dann erhebt sich die frage: Wozu das viele Latein? Ist wirklich ein dürftiger ausschnitt dieser literatur zweiten ranges es wert, dass man ihm so viele kostbare jahre widmet? Ist es überhaupt richtig, ein fach in einer grossen zahl von stunden 9 jahre lang zu treiben, in deren verlauf schliesslich kaum mehr ein nennenswertes fortschreiten der erkenntnis konstatiert werden kann? Und darum ist es eine grosstat der reform — auf die der verf. in dem kap. »Das neue gymnasium« des näheren zu sprechen kommt — gradezu auch für das Lateinische selbst, dessen betrieb auf 6 jahre verkürzt zu haben. Was sonst das reformgymnasium betrifft, so gestehe ich gern zu, dass es wesentlich durch die eigenartigen methoden, die es zu tage gefördert hat, nacheiferung verdient, dass die art des gleichzeitig auf den praktischen gebrauch wie auf wissenschaftliche durchdringung gerichteten französischen anfangsunterrichts, die art des darauf gestützten lateinbetriebs, die übereinstimmende grammatik der verschiedenen sprachen, das ineinanderarbeiten der lehrer des Deutschen, der geschichte, der mathematik und dergleichen mehr vorbildlich sein sollten für die schulen nach »Frankfurter lehrplan«, und dass ein beliebiges gymnasium in Dingsda, das eines schönen tages den lateinunterricht von sexta nach tertia hinaufrückt und damit alles getan zu haben vermeint, darum noch lange kein reformgymnasium ist.

So weit im grossen und ganzen die punkte, in denen ich von Wendt abweiche, und die ich deshalb ausführlich darzulegen mich veranlasst gesehen habe. In allem andern aber, in dem, was er über das realgymnasium (s. 11), über den vermutlichen gang der entwicklung (s. 16), über das verhalten der laien gegenüber der schule (s. 18—21), über die mutmassliche weiterentwicklung der einzelnen fächer (s. 23—32), über die »natürliche« methode im neusprachlichen unterricht, die politik in der schule und über die zielleistung in den neueren sprachen sagt, könnte ich, da ich mit dem autor fast durchweg übereinstimme, ihn nur wiederholen, abgesehen allerdings von dem (s. 33) über den lektürebetrieb gesagten, wo ich trotz »Moritz Haupt« immer noch auf meinem standpunkt beharre, der bei unsrer beschränkten stundenzahl das übersetzen für eine absolute notwendigkeit ansieht.

Es kann aber nicht der zweck der kritik sein, dem publikum das lesen des besprochenen werkes zu ersparen, sondern vielmehr dazu anzuregen. Und das, hoffe ich, ist mir gelungen, da aus der fülle der gesichtspunkte, die aus dem von mir bekämpften kleineren teil der broschüre dem leser entgegengebracht wurde, auf den reichtum der ganzen schrift geschlossen werden kann. Immerhin mögen hier am schluss noch die eigenen worte Wendt's platz finden, in die das werkchen ausklingt, und die uns am besten die tendenz des ganzen kennzeichnen: »Das humanistische gymnasium möge weiterhin von dem realen leben ablenken, die oberrealschule wird eine im besten sinne neuhumanistische bildungsanstalt sein, welche die ihr zuerkannten berechtigungen vollauf verdient.«

Frankfurt a. M. Max Banner.

Oscar Thiergen, *Methodik des neuphilologischen unterrichts.* Leipzig, verlag von B. G. Teubner 1903.

For Dr. Thiergen there are four methods of modern language teaching which have successively held the field; the obsolete "language-master system", that old no-method blundering of incompetent aliens, the grammatical method which assimilated to the method of teaching Latin and Greek and was in favour when there were no specially trained »Neuphilologen«, the Reform method, which makes conversation the means as well as the end of modern language teaching and which banishes entirely the use of the mother-tongue, and finally some compromise between the two last, which makes use of conversation and of inductive means of instruction, but which retains the mother-tongue as an instrument. Dr. Thiergen after a sketch of the modern-language masters' training, and after some brief remarks on such points as discipline and home-work, goes on to develop the way in which he himself teaches French and English, in reference to all the necessary elements of instruction (pronunciation, orthography, reading, etymology, and so on, being each separately considered), and he illustrates his opinions by copious examples from actual lessons. His fundamental principle is conversation, and in the course he contemplates he would seem to proceed from simple conversation, such as, *Allez au tableau noir. Je vais au tableau noir.* through conversation based on lists of words, each with

their translation, which have been previously given to the pupils, up to conversation of a more difficult character based on reading-lessons and to conversations and lectures on literary history. These word-lists, which are dealt with at great length under the heading »Der wortschatz« which occupies more than fifty out of the some hundred and eighty pages of the book before us, are grouped sometimes etymologically (e. g. *nature, naturel, dénaturaliser*, etc. under Latin *Natura)*, and sometimes, as more nearly adapted for the purposes of conversation, under some general subject, such as a railway station, or in connection with some picture, as that of "The Summer" in the Hölzel series. There is much profit for a teacher to be got out of lessons given as examples at such length, and they should lead, I have no doubt, to the trying of experiments. In an appendix a paper by Oberlehrer Dr. Cossack gives an account of an attempt to put in practice by the aid of a reader partly written by Dr. Thiergen what for all their length are hardly more than the hints developed in the volume before us. For in spite of his detail, the want of some indication at what stage in the course of instruction the excerpts from the lessons I have mentioned, are to be taken, deprives them of much of their value.

Dr. Thiergen has given us then some record of a "compromise" method of modern language teaching; as far as it represents a successful attempt to lay before us modern language teaching as it must actually be carried on it has an interest, which it does not lose because it may be in a measure an introduction to the "Reader" we have alluded to, but he is not as he seems at times to claim to be, the champion of any absolute »vermittelnde methode«.

The grammatical method is dead and done with, the ideas of the Reform method are the ideal of all modern language teachers. Meanwhile, all but a few teachers follow a "Compromise" method of which there are as many varieties as there are teachers. The question as between the pure Reform and any compromise with the grammatical method, is the question of the retention or otherwise of the mother-tongue as an instrument, whether it is a matter only of conceding this instrument to the frailty of imperfectly trained teachers and of wrongly educated children or whether the "Reformers" by fanatically leaving it aside burdened themselves with an unnecessary difficulty. This

problem of modern language teaching Dr. Thiergen has not really faced and still less contrived to solve.

Aberdare, S. Wales. Henry Cullimore.

J. J. Findlay, *Principles of Class Teaching*, London, Macmillan & Co, 1902. XXXVI + 442 pp. Pr. 5 s.

Das hier angezeigte werk ist eines der von Macmillan herausgegebenen Manuals of Teachers, die deutlich zeigen, mit welchem ernst man in England und auch in Amerika an die um- und ausgestaltung des unterrichtswesens herangeht. Während man in Deutschland von vielen seiten der wissenschaftlichen pädagogik misstrauisch gegenübersteht und ihre hilfswissenschaften — physiologie und psychologie — gar nicht oder nicht mit beziehung auf die erziehungswissenschaft studiert, machen sich fremde völker zu nutze, was forschung und erfahrung in Deutschland zu einem wohldurchdachten gliedbau geordnet haben. Das vorliegende handbuch steht auf Herbart-Ziller-Rein. Der verfasser behandelt im ersten abschnitt allgemeine erziehungsfragen, in dem folgenden den lehrplan im allgemeinen, die lehrstoffe und die einteilung der schulzeit; der dritte abschnitt behandelt den lehrplan für die einzelnen lebensalter und für die allgemeinen bildungsanstalten. Der vierte hauptteil beschäftigt sich mit den methoden und ihrer handhabung, und der letzte schliesst mit winken für die klassenführung. Die darstellung ist gewandt und die ausführungen überzeugend. Wir empfehlen die lektüre dieses handbuches allen künftigen lehrern der neueren sprachen. Es führt sie in den gesamtbau der erziehung ein und bietet ihnen neben vielen pädagogischen anregungen auch mancherlei sprachliche förderung für ihren zukünftigen beruf.

Besonderes interesse dürften für die leser der *Engl. Stud.* einige ausführungen des verfassers über den fremdsprachlichen unterricht haben. Sie lauten:

p. 196. A modern language, and with us French, should precede an ancient language, not only because it is modern and colloquial, but because the capacity for realising an ancient civilisation, such as that of Greece or Rome, demands riper attainment than is requisite for sympathy and interest in the life of a contemporary nation. But the steps from modern to ancient need not be long delayed, if from other motives it is found necessary to give great weight to Latin . . . If an interval of three years can elapse between the commencement of the one and the other so much the better.

p. 244. The first two years, therefore, of the Secondary School should include a daily lesson in French as part of the regular Time Table, and no other foreign tongue should be taught . . . After these two years, a pupil will be found able to pursue his work in French with four or five lessons per week, using always French speech as the medium of teaching. Pupils thus taught for three years have been found ready to take a public examination of the "Junior" stage on a syllabus which requires them to do oral and written work wholly in French.

Dies erfahrungsurteil eines theoretisch durchgebildeten und praktisch tätigen schulmannes spricht klar und deutlich für das auch von ihm empfohlene direkte lehrverfahren.

Dresden. Konrad Meier.

H. Logeman, *L'enseignement des langues modernes.* Réimpression d'un article paru en 1892 dans la »Revue de l'Instruction publique en Belgique«. Gand, Librairie néerlandaise. Paris, Boyveau et Chevillet, 1902. 32 ss. 8°.

Der verfasser, der professor an der universität Gent ist, will die lehrer seiner heimat mit den grundsätzen der methodischen reform im neusprachlichen unterricht bekannt machen. Er selbst ist ein anhänger derselben und verlangt, dass die gesprochene, gegenwärtige sprache dem unterricht zu grunde gelegt werde. Freilich müsse der lehrer sich die mundart der gebildeten aneignen und sich sagen, dass volle beherrschung einer fremden sprache in den wenigen stunden, die ihr die schule zugestehe, nicht erreicht werden kann; ferner müsste für den unterricht in allen sprachen, die an einer schule gelehrt werden, das nämliche grammatische system massgebend sein.

Seine methodischen forderungen entwickelt der verfasser im anschlusse an die thesen der Association phonétique, nachdem er über die geschichte der sprachunterrichtlichen reform einen überblick gegeben hat. Er verlangt folgendes:

1. Die aussprache kann nicht durch blosses vorsprechen gelehrt werden; die schüler müssen kenntnis von der funktion der den laut hervorbringenden organe haben. Die schule bedarf also einer elementaren phonetik. Hier wird das bedeutendere aus der modernen phonetischen literatur einer zutreffenden kritik unterzogen und grosse hoffnung auf Melville Bell's Visible Speech gesetzt, von der wir weniger erwarten.

2. Die sprache muss an zusammenhängenden texten gelehrt werden, die dem besondern zweck dienen, mit land und leuten bekannt zu machen.

3. Die fremde sprache kann für den anfang nicht auch unterrichtssprache werden. Es muss den lehrern überlassen werden, wann sie den übergang dazu machen wollen.

4. Ebensowenig darf die grammatik gleich systematisch gelehrt werden; der weg der grammatischen unterweisung muss der induktive sein.

5. Die frage, ob man der übersetzung als eines unterrichtsmittels sich bedienen dürfe, erledigt Logeman, da er der Praxis der schule fernsteht, durch einen hinweis auf einen aufsatz von Jespersen (Engl. Stud. X), der sie ausgeschlossen wissen will.

Wir halten diesen hübsch geschriebenen artikel für eine sehr beachtenswerte äusserung, die auch auf die methodische gärung in Deutschland einen klärenden einfluss zu üben geeignet sein kann.

Karlsruhe. E. von Sallwürk sen.

VERMISCHTES.

Heinrich Müller, *Fort mit den schulprogrammen!* Berlin, O. Gerhardt, 1902, 32 ss. kl. 8°. —,50 M.

Dass die »Schulnachrichten« kein dringendes bedürfnis sind, wird jeder dem verfasser zugeben; aber auch die abhandlungen, die ihnen beigegeben werden, erfüllen heute keinen vernünftigen zweck mehr: sie liegen nicht im interesse der schule; sie dienen dem verkehr unter den schulmännern und der verständigung derselben mit dem elternhause nicht recht, und glücklicherweise bedürfen auch die lehrer dieser bedenklichen anspornung zur wissenschaftlichen weiterarbeit nicht mehr. Das setzt der verfasser überzeugend auseinander. Wir fügen unserseits hinzu, dass für tüchtige pädagogische und wissenschaftliche arbeiten die zeitschriften der rechte ort sind, wenn die herausgabe in buchform nicht tunlich ist, und dass in den schulprogrammen selbst gute arbeiten oft nicht an den mann kommen können. Wenn die programme nicht mehr erschienen, so würde ein grosses stück geld erspart; dafür gäbe es, wie unser verfasser ausführt, weit nützlichere verwendungen. Es wäre sehr zu wünschen, dass dieser ballast unsrer schulbibliotheken, der ausserdem sehr viel kraft und zeit verbraucht, endlich einmal beseitigt würde. E. von Sallwürk sen.

MISCELLEN.

CONTRIBUTIONS TO ANGLO-SAXON LEXICOGRAPHY [1]).

III.

1. þa com þider in ursa þæt deor, þæt is on ure geþeode byren, ond awearp hine to eorðan ond locade to þære godes fæmnan hwæðer heo *sceolde* hine cucene þe deadne. *An Old English Martyrology* ed. by G. Herzfeld. E.E.T.S. 10, 19—22. This is a striking instance of the use of *sculan* "Without an infinite, denoting obligation, fitness, propriety, use", Bosworth-Toller III 2.

2. Ond þa bebead seo godes fæmne þære byrene þæt heo læge *on* þæs carcernes duru. Ib. 10; 22, 23. Bosworth-Toller has only one example of this use of *on*: "ða sǽton *on portum*, qui sedebant in porta. Ps. LXVIII 12." ("They that sit *in* the gate speak against me" Ps. 69, 12.)

3. Butan þe ic *dede þone halgan dæg* æt drihtnes acennisse, ac ic *do* mid þe *þone halgan dæg* æt drihtnes ætywnesse. Ib. 12; 28. 14; 1. *Dōn* is here used in the sense of "to keep"; cp. *gifta dōn* to keep nuptials, and: ond ic þec biddo þæt suæ hwelc mon þe *mine gemynd* on eorðan *doe*, þonne afierr þu from þæs monnes húsum ælce untrymnesse. Ib. 60; 12—14.

4. þa het he on þæs papan ciericean gestællan his *blancan* ond moing oðer neat. Ib. 20; 1, 2. At first sight it is surprising to find this poetical word in so prosaic a text! The translator, however, misunderstood the Latin text, quoted in a note to this line: iussit in eadem ecclesia *plancas* sterni ad animalia catabuli publici.

5. He sæt ute on sunnan ond eallum þæm wependum broðrum ond gnorniendum he sealde *sibbecoss*. Ib. 36; 21—23. This compound is not in the dictionaries.

---

[1]) Cp. Engl. Stud. 26, 125; 32, 153.

6. Se *fylleđflod* biđ nemned on leden malina, ond se nepflod ledo. Ib. 40; 21. Only Clark Hall has *fylleđflōd* from the Early Glosses. This is the first instance from a connected text. *Nēpflōd* is in Bosworth-Toller.

7. Ond þa stanas wæron *gebaswad* mid his blode. Ib. 64; 5. *Baswian* (gebaswian) "to dye *basu*, i. e. purple, crimson" is not in the dictionaries.

8. (Sume godwrece men) eodon þa on ciricean on þy ærestan easterdæge, þær he mæssan sang, ond brudon rap on his sweoran ond hine drogan út *æfter* þæm stanum on þære eorđan. Ib. 64; 1—4. Here *æfter* has the same sense that *achter* had in Middle Dutch in such expressions as *achter velde*, *after lande*, viz. *over*. V. Murray sub voce *after* †*3*; Dialect Dict. *after* 1.

9. Ne þæt godes yrre ofer hi come, ne him wære hwætes *gneađnes* ne ođerra worldwelena. Ib. 68; 8, 9. *gnēađness*, scarcity, is not in the dictionaries.

10. Ne biđ alefed on þissum dagum þæt mon blod læte ođđe á *clæsnungdrencas* drince. Ib. 72; 26, 27. *Clǣsnungdrenc* = purifying drink, purgative. *Clǣsnian* occurs repeadedly in Leechdoms in the sense of *to purge*.

11. Þa he þa gehyrde þæt heo wæs cristenu, þa ferde he to hire huse ond forbead þæm duruweardum þæt heo hine hire gesægdon. Ib. 86; 2—4. Here *gesecgan* = 'announce to'.

12. Þa wæs se bysceop mycle þigređra on godum weorcum þe he ymbe þa cuđlican mede gehyrde. Ib. 108; 31—110; 2. Ond þæt wif wæs á siđđan þy anredre on hire bene, fordon þe heo onfeng swa cuđlicra gehàta. Ib. 112; 8, 9. *Cúþlic* = certain, is mentioned in the dictionaries from Benson, Somner and Lye, but not illustrated.

13. Ond he wæs longe ær swiđe *earfađcierre* to godes geleafan. Ib. 112; 19, 20. *Earfađcirre* = 'hard to turn, convert'; cf. tór-cirre.

14. Ah hi sæton ufan on þæm wætre swa swa scipes *bydme* þonne hit fleoteđ on streame. Ib. 118, 19—21. Sweet gives *bytme*, *byþme*, *byþne*, Bosworth-Toller *bytne*, *byþne* without references. Clark Hall has no reference under *byþme* 2, = Keel.

15. Ond þa sona æfter þon þa *gefeol hine* se ofermodiga cyning of his scride. Ib. 134; 13, 14. The reflexive use of *gefeallan* is striking.

16. He seah on slæpe þæt he on flyhte wære on þam Kalendas dæge Augustus, þæt ys on þone dæg æt *hlafsenunga*. Ib. 136; 1. *Hlāfsegnung* = the blessing of loaves, Lammasday. Not in Bosworth-Toller.

17. Se wæs sume frigeniht in cyricean. Ib. 136, 25. *Frīgeniht* = *Frīgeǣfen*. Thursday evening. Cp. *Sunnanniht*, Sonnabend.

18. Þa gelæddon hi þone lichoman in Hierusalem; hit wæs ær þær singal *druwung*, ond sona æfter þam com geþuhtsum rén on eorđan. Ib. 138; 13, 14. *Druwung* = 'drought'. Bosworth-Toller gives only: 'a dryness, dry place'.

19. Sio Affra wæs ærest *forlegorwif* mid hire þeowenum. Ib. 140; 19, 20. Þu eart meretrix, þæt is *forlegorwif*. Ib. 140; 23. *Forliger-wīf*, harlot.

20. Þa alyfde se þam cnihtum þæt hi hine ofslogon mid heora writbredum ond hine ofsticodon mid hira *writeyrenum*. Ib. 146; 11, 12. *writīren*, style, pencil. Bosworth-Toller mentions *writbred*, but omits *writīren*.

21. Se bisceop wæs Scyttisc, ond sancte Oswald, se halga cyning, hine *begeat* on þas þeode. Ib. 158; 22, 23. Note the peculiar meaning of *begitan* in this sentence. Herzfeld translates *brought to*. The subaudition is: obtained him for this country; induced him to come.

22. Ond æfter Cristes upastignesse he *gelærde* twa mægđa *to* godes geleafan. Ib. 172; 23, 24. *gelǣran to*, to convert to. The word also occurs 184; 7. 210; 22.

23. Ond hie wæron bliđran to þam deađe þonne hy her on hæđengilde lifden. Ib. 194; 17, 18. *blīđe tō* = glad of[1]).

Amsterdam, September 1902. A. E. H. Swaen.

---

[1]) On p. 122 occurs the following passage: Þa het hire fæder Urbanus hi *bewyrcean* (C. belucan) on anum torre. This gives no sense. Read: *bewyrpan*. — On p. 142 *tyndeht* (Þa Decius se casere hine het swingan mid irenum gyrdum *tyndehtum*) does not mean "red-hot", as Herzfeld translates, but "provided with prongs". — Ond þære meder wæs on slepe ætywed þa heo mid þam bearne wæs þæt hyre man stunge ane syle on þone bosum, ond seo ongunne scynan ofer ealle Brytene. Þæt tacmode þone *blysan* þære fæmnan halignysse. Ib. 206. If *blysa* is correct and not a misprint, it would have been better to translate it literally by 'torch, fire, light' in connection with *scīnan*. But the word may be a mistake, either in the MS. or in the printed text, and stand for 'hlīsan' — of which Herzfeld was no doubt thinking when he translated "fame". Altogether the translation of the life of St. Hilda strikes me as rather free: it is decidedly misleading to render *under*

ZU DER ÄLTESTEN MITTELENGLISCHEN VERSION DER *ASSUMPTIO MARIAE*[1]).

Durch freundliche vermittlung von herrn prof. dr. Hoops wurden mir Horstmann's abschriften von MS. B und C zur vergleichung überlassen. Das resultat derselben ist für meinen text in mehrfacher hinsicht wichtig.

1) **B** (= Add. 10036).

Die hs. B hat Horstmann offenbar unter vergleichung des Lumby'schen druckes abgeschrieben. (Lumby's ausgabe ist auf dem blatte notiert.) Ich habe zunächst den text von Lumby (Lu) mit dem von Morris (M) noch einmal verglichen und habe noch folgendes zu meiner anm. auf p. II meiner arbeit nachzutragen:

Lu ih*es*u, M i*es*u v. 1 (nicht 12); dazu Lu ih*es*u, M iesu v. 12, 13. — M *and* für Lu & v. 2, 5, 11, 70, sonst immer &, wenn nicht beide and; v. 312 und 751 auch & M gegen Lu and (raumersparnis?). — do*n* Lu, dou*n* M v. 13 (nicht 12). — v. 58 M vnriȝt [MS. viryȝt am rande], Lu vnryȝt. — v. 136 M ix, Lu ix. und ebenso v. 894. M xi gegen xi. Lu. — v. 294 Thorow M gegen thorw Lu, sonst immer beide thorw (oder þorw). — v. 323 und 453 M lone gegen Lu loue. — Emendation von M: þole more für more þole v. 511. — Druckfehler bei M: Josophat (Lu Josephat) v. 754. — Druckfehler bei Lu: v. 264 saiston (M saistou) und v. 536 a noþer (M a-noþ*er*). — Zu v. 788 muss es bei mir þing*es* M (nicht þinges) heissen.

In diesen fällen sowohl wie in den von mir in meiner anm. p. II notierten stimmt fast überall die Horstmann'sche lesung (Ho) mit Lu überein, in folgenden fällen jedoch mit M: v. 136 (Ho) ix wie M (ix. Lu) ebenso v. 894 xi (Lu xi.). — v. 168 Ho reyne wie M (Lu reyue).

Gegen M und Lu weicht Ho ab: v. 20 moder (mod*er*). — v. 73 fere (fere). — v. 127 ane (any). — v. 129 with (w*it*h = w^t^). — v. 199 bryng (brynge). — v. 280 cruelte (Lu euelte, M

---

haligryfte by "in the cloister"; "wore the veil" would have been free but nearer the truth. — I fail to see the meaning of *adyded* in l. 21, p. 110. — I draw the attention of those who have not seen the Martyrology to the curious word *fulwa* on p. 26 (nænig *fulwa*, þæt is nænig webwyrhta). Is this a genuine Anglo-Saxon word with the suffix *wa* (*rǣswa*), or perhaps a corruption of the Latin *fullo*?

[1]) Nachträge zu meiner ausgabe der *Assumptio Mariae* in J. Hoops' *Englischer textbibliothek*, nr. 8. Berlin, Felber, 1902.

eneste), doch stützt Ho hier wenigstens uel Lu gegen nes M. — v. 404 und 900 ioie (Lu joie, M Joie), (v. 483 alle Joie, v. 572 alle ioie).. — v. 427 men (man). — v. 592 sone (fone). — v. 681 petir (Petir). — v. 698 us (vs). — v. 725 euer (eu*er*). — v. 867 thomas (thom*as*). — v. 902 pater (Pater). — v. 904 amen (Amen).

2) C (= Harl. 2382).

Die Horstmann'sche abschrift hat den vorzug vor der, die ich benutzt habe, dass alle abkürzungen bezeichnet und auch überall die endschwünge mit notiert sind, die sich besonders an wortschliessendem *n* und *r* finden. Diese sind teils als *e* aufzulösen, teils jedoch sicher nur verzierungen des schreibers. Wo dieses zutrifft und wo jenes, lässt sich nur an der hand des original-ms. entscheiden, und auch dann wird man oft verschiedener ansicht sein können. Die zahlreichen abweichungen, die sich daraus ergeben, habe ich deshalb nicht notiert. (Die meisten end-e's in C hätten in meinem abdruck kursiv sein müssen!) Von den andern abweichungen beruhen die meisten wieder darauf, dass in meiner abschrift abkürzungen ohne bezeichnung aufgelöst sind. So liest Ho stets: & für and v. (51), (56), (101)[1]) etc. — þ^t^ für that v. (55), (115), (139), (199) etc. — w^t^ für with v. (77), (92), (116), (120) etc. — mod*er* für moder v. (56), (82), 397, 495 etc. — eu*er* für euer v. (116), 472, (495), (614), 748, 761 und neu*er* für neuer v. 286, 413, 452, (487), 490, 684. — eu*er*y für eūry v. 418, 437, 446, (604), 659, 670, 688, 800, dazu v. 310 eūychon für eu*r*ychon. — þ^e^ für the v. (166), (228), (234) etc. — þ^u^ für thu v. (176), (208), (212), 293, 390, 469, 504, 621. — wond*er* für wonder v. (236), 457, 774, 803. — leu*er* für leuer v. (240). — leng*er* für lenger v. (145), 252, 264, 266. — hono*ur* für honoure v. (60). — ād für and v. (82). — flo*ur* für floure v. (101), 783. — messyng*er* für messyngere v. (125). — w^t^outē für withoute v. (204). — s*er*ue für serue v. (209). — yo*ur* für youre v. (217), (218), 572, 650. — p*r*a*y* für prey v. (248), 271, 624, 656, sowie p*r*a*y* für p*r*e*y* v. 260 und p*r*a*y* für pray v. 814. — dep*ar*te für departe v. 254, 267, 289. — s*er*uice für seruice v. 255. — m*er*cy für mercy v. 296, 502, 507, 626. — thed*er* für thedir v. 312. — þ^i^ für thi v. (420). — o*ur* für oure v. (426), 746. — þ^i^ für *þy* v. (468). — þ^i^ für þin v. 503. — p*r*a*y*e*r*e für pray*e*re v. 503. —

[1]) Die zahlen beziehen sich hier bei C. auf meinen text; steht die betreffende stelle der hs. unter dem text in den varianten, so ist die nummer in klammern.

g*ra*untes für grauntes v. 542, dazu g*ra*unte für graunte v. 728. — whed*er* für whedir v. 560. — p*ro*cession für procession v. 574, 589. — thed*er* für theder v. 588, 609, 711, 804. — g*ra*me für grame v. (611[b]). — unwe*m*med für unwemmed v. 635. — vnd*er* für under v. (643), 651. — p*re*che für preche v. 658, 669. — aft*er* für after v. 664, 799. — ou*er*all für ouerall v. 669. — t*ur*ned für tourned v. 676. — þ*er* für there v. 679, 801, dazu þ*er* für ther v. 685, (704[a]). — bright*er* für bryghter v. 708. — Thom*as* für Thomas v. 711, 757. — ou*er* für ouer v. 738 [vgl. v. 669, 800, 808]. — ho*us* für hous v. 740. — g*ro*unde für grounde v. 786. — begy*n*ning für begynning. Andre abweichungen sind: she für sche v. (32), (36), 730. — shame für schame v. 277. — vnto für unto v. (45), (49), (216), 272 etc. — vs für us v. (138), (209), 272, (392), (586[a]), 603, (604), 647, 777, 812, 816. — vnmete für unmete v. 442. — vp für up v. 543, 655, 703. — vndede für undede v. 780. — herkeny für herkny v. (8). — wote für woote v. (20). — lemes für limes v. (21). — whom für wham v. (24). — wŏmon für wo*m*man (v. 50). — Temple für temple v. (64). — naked für nakid v. (69). — in für into v. (70). — heried für hered v. (102). — the für þe v. (105). — Cristes für cristes v. (110), dazu Cristes für christes v. 595, 658 und Crist für crist v. 285, 611, 625, 637, 644. — thirde für threde v. (135). — thu für þu v. (140). — goddes für godes v. (154), (611[b]). — wroght für wrogt v. (176). — Bethenk für Beþenk v. (183). — woo für wo v. (185), — bode für bede v. (187). — de(!) für do v. (208). — shał für shalt v. 293. — hertely für hastely v. 295. — hard y für hardy v. 299. — seid für said v. 305. — seyd für seid v. 396. — mi für my v. 396. — mydday für midday v. 430. — emonge für amonge v. 433. — to für so v. 442. — apostels für apostles v. 446. — the für th*e*r v. 447. — thu (!) für thei v. 509. — alle für all v. 533. — man*er* für man v. (547). — Petrꝰ (= Petr*e* oder Petr*us*?) v. 562 ff. — feit (!) für fett v. (572). — foon für fon v. 572. — toun für ton v. 573. — for für fro v. 581. — v. 584 lässt Ho aus. — right für riygt v. 588. — syngand für singand v. 590. — beleve für beleue v. 629. — sitthens für sithens v. 632. — Maide für Meide v. 634. — holi für holy v. 663. — Crystened für crystened v. 664. — the für tho v. 679. — Josephas für Jesephas v. 681. — Burgh für burgh v. 696. — thei für þei v. 701. — lafte für laste v. 706. — ham für haue v. (725). — v. 741 grytte (y aus e korrigiert!). — thei für they v. 742. —

hym für him v. 742. — long y ben für longe ben v. 745. — beried für bered v. 746. — ynayled für ynailed v. (758). — goddis für goddes v. 787. — ham für hem v. 795. — sayng für saying v. (790). — his für this v. (791). — yow für you v. 797. — seid für seyd v. 806 [vgl. oben v. 396]. — euerychon für euerychan v. 806. — Assumpcion für assumpcion v. 811. — heue für heuene v. 819.

Breslau. E. Hackauf.

DIE HYSTORIE VAN REYNAERT DIE VOS[1]) AND WILLIAM CAXTON'S TRANSLATION: *THE HISTORY OF REYNARD THE FOX*[2]).

In my paper on "The Loss of the Prefix *ge-* in the modern English verb, and some of its consequences" (see Engl. Stud. 31, 353 ff.) I have pointed out that several simple verbs in Modern English represent both the old simplex, and the old compound with *ge-*; so that e. g. the verb to *stand* now signifies 1) to *station oneself;* 2) to *be standing;* 3) to *continue to stand.* This view is further supported by a comparison between Caxton's translation of Reynard the Fox and its Dutch original.

Though in Middle- and Modern Dutch also, the perfective function is occasionally delegated to the simplex, yet perfectivity is much oftener expressed by means of a helping verb, generally *gaan* = to *go*. In a few instances Caxton, acting, probably, under Dutch influence, makes use of such a verb also[3]), but in the majority of cases he uses the simple verb to denote the

---

[1]) Ed. by J. W. Muller and H. Logeman (Zwolle, Tjeenk Willink, 1902).

[2]) Ed. by Prof. Arber.

[3]) Cf. p. 5: Isegrym the wulf wyth his lynage and frendes *cam and stode* to fore the kynge (Dutch: *ghinc staen*).
p. 12: Tho *went* he to fore the yate *and satte* upon his taylle (Dutch: doe *ghinck* hi voor die poorte op sinen start *sitten*).
p. 43: Noble the kyng *wente and stode* upon an hygh stage of stone (Dutch: doe *ginc* Nobel . . . op een hoge staedse van steen *staen*).
p. 29: And *wente* in the mydel of the place *stondyng* to fore . . . the kynge (Dutch: ende *ghinck* . . . voer Nobel . . . *staen*).
p. 7: He made hym *goo sitte* betwene his legges (Dutch: Hij deden voer hem *gaen sitten*).

effective as well as the *ingressive*. It is to these passages that I would call the reader's attention.

to *stand:*

Onder dese woerden so *stont* daar een hondekijn *op* (p. 8).	Whan thyse wordes were spoken so *stode* there a lytyl hounde (p. 6).
Also dat mi van anxte myn haer recht op *ghinc staen* (p. 48).	for drede and fere myn heer *stode* right up (p. 37).
But compare:	
Met disen woerden *ghinc* hi op sijn afterste voet *staen* (p. 61).	Wyth these wordes he *stode up* on his afterfeet (p. 48).

Dese woerden die bequamen bruynen wael ende lachghede soe zere dat hij nauwe *ghestaen* en conste (p. 18).	These wordes plesyd the bere so wel and made hym so moche to lawhe that he coude not wel *stande* (p. 14).
Reynert stont buten voer dat gat, ende hoerde alle die woerden ende lachte, alsoe utermaten sere dat hi nauwe *ghestaen*[1]) en conde (p. 30).	The foxe . . . lawhed so sore that he unnethe coude *stonde* (p. 23).

to *sit:*

hi *ghinc sitten* op syn hammen (p. 24).	he *satte* upon his hammes (p. 18).
Dat paert sprack Sit op my ick sal di draghen ende laeter ons nae iaghen. Dye harde *sat op* (p. 112).	The hors saide sytte upon me . . . The herdeman sprange and *satte* upon the hors (p. 85).

to *know*[2]):

Altijt was ic hem bi dat ic hem inden wege sach of ic des scats In eniger manieren *vernemen* conde waer dat hi hem gheleyt hadde (p. 49).	I was alway by hym to espye and *knowe* where his tresour was leyde (p. 38).

---

[1]) Note the simplex in the two following passages:

Dat hof en mach buten mi niet *staen* (p. 32) (may not *stonde*).

Hi trat met groten nyde tot reynert ende bruyn *stont* an die ander side (p. 42) (*stoode* on the other syde).

[2]) Observe "*witen*" in the following passages:

Whan the kyng *wyste* this that tybert was thus arayed he was sore angry (p. 23) — Doe die coninc *vernam* etc. (p. 30).

I shall *wyte* where thise Jewellis ben becomen (p. 81) — Ic sal *vernemen* waer dat deze iuwelen ghebleven syn (p. 106).

and:

I was sore bethought how I myght beste *wyte* where my faders good laye (p. 38) . . . hoe ic dat best *weten* soude (p. 49).

to *be* (silent):

saghe hi sinen adversant hi *swege* der claghen (p. 92).

Yf they sawe their adversarye they wold *be stylle* and make no playnte (p. 72).

Chantecleer en conste niet langer *gheswighen* (p. 39).

Chauntecler coude ne lenger *be stylle* (p. 30).

to *have:*

Du sulste das schoenste wijf hebben die op aerden ye lijf *outfinck* (p. 110).

And that shal be the fayrest woman that ever *had* lyf on erthe (p. 84).

Doe ontlosten hijt uter stricken ende si zijn een stuck weghes te samen ghegaen soe *kreech* dat serpent groten hongher (p. 97).

And wente forth to gydre a good whyle that the serpente *had* grete hongre (p. 75).

Ic hebbe myns selfs vader begraven omme dat die coninc syn leven *houden* soude (p. 51).

I have buryed myn owen fader by cause the kynge sholde *have* his lyf (p. 39).

Die coninghinne sprac neew reynaer die coninc sel u leven *laten* (p. 52).

The quene tho spok nay reynart the kynge shal lete you *have* your lyf (p. 40).

And:

ende hi beval hem dat hi die letteren niet besien en soude, wilde hij des conincs vrienscap *hebben* (p. 66).

And charged hym not for to loke in the male yf he wolde *have* the kyngis frendship (p. 51).

In conclusion I wish to say a few words about the verb to *find.* On page 121 of the Dutch Reynaert there is the following passage:

"Ick sie wel ghi konnet wel wat vinden als ghys u onderwinden wilt."

The meaning of the sentence clearly is: I see that you can find something (to eat) if you will take the trouble to look for it — if you will do your best. But Caxton misunderstood the passage, as appears from his rendering:

We wente so ferre that we brought a calf. And whan ye (= the Lion) saw us come therwyth ye lawhyd for ye were wel plesyd. Ye said to me that I was swyft in hontyng. I see wel that ye can *fynde wel* whan ye take t upon yow. (p. 92.)

As it stands, the passage makes sense only if the verb "fynde" is taken as an equivalent for to *seek.* Caxton overlooked, or misunderstood, the word *wat* in "ghi konnet wel *wat* vinden"; or he mistook the weakstrest Dutch *wel* for the strongstrest English *wel;* and the result was that he took the Dutch *vinden* in the sense of to *seek.* Now, The Oxford Dictionary does not mention ito *find* in the sense of to *seek;* but the following passages will

convince the reader that the word does occur in this sense as a linear-perfective:

Come with us to the further end; I will *find* a place for you.
(Miss Mulock, Domestic Stories T. 220.)

You have come all the way from Paris to *find* me?
(Middlemarch. Rand, McNally & Co., Chicago, I 146.)

Lucy was hunting about his table in a quick impatient way. "I can't think where you keep your india-rubber rings, David. I want to put one round a parcel for Dora." He *found* one for her.
(The History of David Grieve.)

It was early in the afternoon of the day after I got there, when I thought I would *find* the housekeeper's room. (Pall Mall Mag., Oct. 1899.)

They, on their part, pushed to the extreme Thackeray's *principle* of *finding* his matter in the commonplace concerns of daily life.
(Edinburgh Review, Oct. 1902, p. 505.)

Mrs. McFussy (accosting a gentleman in evening dress who had entered the ball-room late): Oh, my dear Mr. — I've quite forgotten your name, but I know you quite well. How are you? Now do let me *find* you a partner.
(Pick Me Up 15. Nov. 1902.)

"Wherefor, Sir, please?" said a porter.

"Nowhere," said Mr. Bultitude, "I — I'm not going by this train. *Find* me a cab with a sober driver." (Anstey, Vice Versa, Seaside 30.)

Find me, please, that number of the Revue des deux Mondes, which came in yesterday.
(Mrs. Humphrey Ward, Lady Rose's Daughter, T. I 106.)

I was to go to Zanzibar, and thence into East Africa to *find* Stanley.
(Birmingham Daily 14. April 1903.)

And that even Old English knew the word in this sense, though Bosworth-Toller makes no mention of it, is, in my opinion, placed beyond all doubt by the following passage from Apollonius of Tyre:

đa adred þæt mæden, þæt heo næfre eft Apollonium ne gesawe swa rađe, swa heo wolde, and eode þa to hire fæder and cwæđ: "đu goda cyningc, licađ đe wel, þæt Apollonius, þe durh us to dæg gegodod is, þus heonon fare, and cuman yfele men and bereafian hine?" se cyngc cwæđ: "wel þu cwæde. hat him *findan*, hwar he hinc mæge wurđlicost gerestan."
(Apoll. of Tyre XVII.)

Utrecht, June 1903. P. Fijn van Draat.

DER HANDSCHUH[1]).

Von Robert Browning, übersetzt von Otto Roloff.

Peter Ronsard spricht:

Laut gähnte jüngst könig Franz auf:
»Die ferne löst alles in glanz auf!
Wer in arbeit steckt, sehnt sich nach hausschuhn
Und denkt sich nichts schöner als ausruhn,
Doch zufriedener nicht um ein haarbreit,
Verlangt er im nichtstun nach arbeit.
Im frieden jetzt, soll ich nicht lügen,
Scheint krieg mir das schönste vergnügen!
Da ist ja der dichter! Versteht er,
Die sache zu deuten, freund Peter?«
Wer Ovid kennt wie ich, dem erweist er
Sich hilfreich, der treffliche meister.
»Herr,« sprach ich, »Ixion gleich greifen
Wir wolken nur . . .«, aber da fing er
Ganz laut an, ein liedchen zu pfeifen
Und gähnte: »Kommt lieber zum zwinger!« —
Recht misslich ist es im ganzen,
Poetisch zu reden mit Franzen.

---

[1]) Im 29. bande der *Engl. Studien* (p. 306 ff.) steht eine besprechung meiner programmabhandlung über Rob. Browning (realgymn. z. Potsdam 1900) aus der feder Edmund Ruetes. Von Ruetes ausführungen sind die meisten nicht überzeugend, vor allem die bemerkungen, mit denen er meine einwände gegen seine übersetzung von Brownings gedicht *The Glove* zu entkräften sucht. Ich bin nach wie vor der meinung, dass diese übersetzung ganz verfehlt ist. Dass sie einige starke versehen enthält, fällt weniger ins gewicht, — die hauptsache ist, dass sie den ton des originals nicht trifft. Ruete ändert willkürlich das versmass und die art der reime; ausserdem macht er auch nicht einmal den versuch, die scherzhaften zusammengesetzten reime des urtextes nachzuahmen. Trotz dieser umgehung grosser schwierigkeiten ist der sprachliche ausdruck oft unbeholfen. Das freundliche entgegenkommen der schriftleitung ermöglicht es mir, den lesern der *Engl. Studien* hiermit meinen versuch einer übertragung des *Handschuh* vorzulegen. Ich habe darin genau das metrum und die art und ordnung der reime des englischen vorbildes beibehalten und mich wenigstens bemüht, die zusammengesetzten reime nachzuahmen, um so Ruetes behauptung entgegen zu beweisen, dass es sehr wohl möglich ist, alle formellen eigentümlichkeiten des originals wiederzugeben. Im übrigen möge man vergleichen und urteilen. Der grösste teil von Brownings gedicht steht in der sammlung von Gropp und Hausknecht, Ruetes übertragung in einem kleinen hefte: *Der Handschuh und andere gedichte* von Rob. Br. Übersetzt von Edmund Ruete. Bremen 1897. O. R.

Zur löwengrube uns leitend
Ging Franz nun, den schlosshof durchschreitend.
Rasch wuchs unser schwarm auf dem wege
Und umdrängte dicht das gehege,
Herrn, damen, ein buntes gewimmel
Wie wolken am abendhimmel.
Ganz vorne De Lorge, der zur hand war
Der schönen, für die er entbrannt war.
Ein bezauberndes antlitz! Auch sah man
Fast mehr als den zwinger die dam' an.
Der zwinger! Der blick wagte kaum sich
Hinunter, dahin, wo der raum sich
Vertiefte und hinter den sprossen
Der löwe lag, still und verdrossen.
Schon wartet des tieres pfleger,
Schwarzblank wie ein käfer, ein neger.
Franz winkt ihm: »Jage das untier
Uns zur kurzweil hervor aus dem schlund hier!«
Der öffnet den käfig, schnell brennt er
Ein feuerwerk an, und dann rennt er
Hinweg. Herzklopfen bekam man!
Still alles, nichts weiter vernahm man
Als des feuerwerks blitzen und krachen
Vor der höhle todschwarzem rachen.
Dann gebar in plötzlichen wehen
Die erde, schrecklich zu sehen,
Ein scheusal. — Marot, mein kollege,
(Er geht der natur aus dem wege,
Klebt immer am alten leime,
Bringt Davids psalmen in reime,)
Der fügte gelahrt jetzt hinzu da:
»Ille leo de tribu Juda!«
Mir gerann das blut! Diese mähne!
Strähne häuft sich auf strähne!
Und der schweif in die höhe geschmissen,
Die augen weit aufgerissen!
Die schranken, die ihn umengen,
Uns, die wir die schranken umdrängen,
Trifft sein blick nicht. Ins weite entflieht er,
Die lockende ferne nur sieht er.

Er denkt vielleicht, was denn heute
Das krachen und sprühen bedeute,
Ob unter dem blitz und geknatter
Ein ausweg sich öffne im gatter,
Ob die fessel zerbrochen, entzwei sei
Und er, der löwe, nun frei sei! —
Ja, das ist der himmel dort oben!
Seht die stirn an, leuchtend erhoben,
Seht das auge, starr und weit offen:
In die wüste schon trug ihn sein hoffen!
Dort jagt er bergauf die gazelle,
Liegt katzengleich an der quelle
Nach der neg'rin im palmenhain spähend! —
So steht er, das nächste nicht sehend. —
»Bei gott!« hat der könig geschworen,
»Wir gewannen wo anders die sporen,
Und dünkt uns vorsicht hier rätlich,
So ist uns das weiter nicht schädlich.
Wir werden das tier nicht beläst'gen!
Zu ausverschämt sind die bestien,
Ein biss nur, und brust oder lende
Des dreisten besuchers verschwände.
Wird sich dazu ein tollkühner melden?
Nicht der beste von Marignan's helden!«

Kaum hatte der könig geschlossen,
Flog ein handschuh über die sprossen
Und fiel vor dem löwen zu boden.
Die dame forderte so den
Verehrer heraus, der sie werbend
Bestürmte, vor liebe ersterbend.
Er wog auch an jenem tage
Die worte wie gold auf der wage.

Trompeten! Da zaudert kein ritter!
De Lorge springt über das gitter,
Holt den handschuh. — Der löwe indessen
Schaut regungslos, selbstvergessen
Des wüstenquells palmenoase
Und den ölglatten Kaffern im grase. —
De Lorge geht zurück, dann erklimmt er

Die brüstung, den handschuh nimmt er,
Wirft ihn grad ins gesicht seiner herrin. —

Franz rief: »So entthront ihr die närrin?
Ganz recht! Nicht liebe prüft herzlos
Die menschen unmenschlich zum scherz bloss!«
Empört war der hof! Selbstverständlich!
Ein wolf in schafskleidern! Schändlich!

Ich aber las in den mienen,
Die so ruhig und selbstbewusst schienen
Bei all dem gespött und getobe,
Dass nicht leicht ihr geworden die probe,
Dass sie aber den schmerz sich verbissen,
Um das, was not tat, zu wissen,
Um gleichsam in der retorte
Zu prüfen den wert goldner worte.
Da nur kupfer statt gold sich ergeben,
Gab es qualm und asche daneben,
Doch schmutz und staub in den kauf nimmt,
Wer den kampf mit der unwahrheit aufnimmt.

Man johlte recht ungebührlich.
Sie ging. Ich folgte natürlich,
Da Marot zurückblieb, und fragte,
Ob sie das, was geschehn, nicht beklagte,
Hob hervor, wie wichtig es stets sei,
Recht klar zu sehn, wenn man poet sei. —

Sie sprach: »Ich erhielt fort und fort
Statt der tat nur immer das wort!
Was wagte De Lorge nicht für mich,
Meinem zürnen kein missgeschick glich,
Eine jegliche art von tod
Wollt' er dulden, wenn ich es gebot!
War das lüge, war's prahlerei?
Und wenn nicht, war ich dann noch frei,
Musst' ich nicht für so köstliches pfand
Ihm dankbar reichen die hand? —
Als heute den löwen ich sah,
Der not gedachte ich da,
Die er andern menschen gemacht,

Schon eh' man ihn hierher gebracht.
Seht den sklaven, des wehrlose hand
Ihn einfing im wüstensand!
Nicht um fürstenlob wagt' er sein blut,
Nicht die scham allein gab ihm mut,
Er fing den furchtbaren leun,
Seine buben damit zu erfreun! —
Einem pagen — nicht lang ist es her —
Fiel der hut in den zwinger, und er
Sprang ihm nach, verwegen, beherzt, —
Sein wochengeld war sonst verscherzt!
Da riet mir mein guter geist,
Zu erproben, was »tod für mich« heisst,
Solang' ich die herrin noch bin,
Und bevor einen dunkleren sinn
Mich die zukunft lehrt und die not:
Ich meinte, tod hiesse tod!
Weh tut so ein handschuhschlag nicht, —
Ist etwa noch rot mein gesicht?
Trifft aber ein schlag das herz,
Vergeht da so bald wohl der schmerz?« —

Sie entfernt sich voll würde und anstand,
Und ich sah, dass am torweg ein mann stand,
Bereit, das geleit ihr zu geben.
Ein ritter schätzt freilich sein leben
Wohl mehr als ein knecht, doch ich wette,
Der nemeïsche löwe selbst hätte
Den nicht erschreckt, was sich zeigte
In der art, wie er stumm sich verneigte.
Der nähm' es nicht krumm, wenn man ihn erst
Ermahnte: Dein glück, freund, verdien' erst!
Als die beiden den hof dann verliessen,
Um bald den eh'bund zu schliessen,
Prophezeit' ich im grossen und ganzen
Viel glück, zum trotz allen schranzen.

Und De Lorge? Voll neid auf ihn schauen
Die männer, bewundernd die frauen!
Stolz ward er! Und um nur zu enden,
Er umwarb und gewann sich — ja, wen denn? —

Die schöne, für die der galante
Monarch bald flüchtig entbrannte!
Und seltsam! obgleich doch schwerlich
Solch ritterdienst sehr gefährlich,
Nie mochte der könig dem gatten,
Der dolche blickte, gestatten,
Die handschuh zu suchen, die immer
Die gattin verlegte im zimmer, —
Wenn er selber, der könig, beiläufig
Zur stelle war, — das traf sich häufig.
And sprach Franz von dem heldentume
Des ritters und von dem ruhme,
Den das handschuhbringen ihm brachte,
Dann sagte die frau, und sie lachte:
»Die handschuhprobe, die nahm er
Sehr übel, doch jetzt ist er zahmer!«

Venienti occurrite morbo!
Und damit schweigt mein Theorbo.

MITTEILUNGEN DER SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT.

Weimar, Mitte Juni.

Wie seinerzeit berichtet worden ist, ward in der letzten generalversammlung der Shakespeare-gesellschaft (23. April 1903) herr geh. legationsrat a. d. dr. v. Wildenbruch zum zweiten vizepräsidenten gewählt. Ergänzend kann heute mitgeteilt werden, dass herr professor dr. Rudolf Fischer an der universität zu Innsbruck eine wahl in den vorstand der gesellschaft angenommen hat.

Im interesse des zusammenwirkens mit der sehr fleissigen Shakespeare-forschung in Amerika ist herr professor George B. Churchill vom Amherst-College als vertreter des Shakespeare-jahrbuchs für Amerika bestellt worden, eine einrichtung, die unzweifelhaft drüben wie hier als förderlich für die aufgaben der Shakespeare-forschung empfunden werden wird.

Eine weitere mitteilung, die sicher von den mitgliedern und freunden der Shakespeare-gesellschaft willkommen geheissen werden kann, betrifft die herausgabe von schriften derselben. Demnächst wird im verlag von Georg Reimer, Berlin, als 1. band dieser schriften erscheinen: »Shakespeare's belesenheit, eine ab-

handlung über Shakespeare's lektüre und die unmittelbaren quellen seiner werke von H. R. D. Anders.« Wie bekannt, hat herr Anders durch die hier veröffentlichten arbeiten die von der Shakespeare-gesellschaft 1901 und 1903 ausgeschriebenen preise über das obige thema errungen.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Henry Bradley zu Oxford wurde wegen der hervorragenden verdienste, die er sich namentlich durch seine tätigkeit als mitherausgeber des New English Dictionary um die englische philologie erworben hat, von der philosophischen fakultät der universität Heidelberg anlässlich des jubiläums der neubegründung der universität zum ehrendoktor ernannt.

An der handelsschule zu Köln wurde ein englisches seminar begründet, das die aufgabe hat, den wissenschaftlichen bedürfnissen der lehrer und lehrerinnen des Englischen an den höhern schulen von Köln, Rheinland und Westfalen entgegen zu kommen, sowie ihnen gelegenheit zu geben, sich im praktischen gebrauch der lebenden englischen sprache weiter zu bilden und in übung zu bleiben. Das seminar sucht diese beiden aufgaben zu erfüllen durch eine möglichst vollständige fachbibliothek, durch vorlesungen, besprechungen, kurse und rezitationen, sowie durch auskunftserteilungen seitens des direktors und der lektoren. Direktor des seminars ist professor dr. Schröer. Ihm zur seite stehen die lektoren Cann und Carpenter.

Dr. O. Ritter in Halle gedenkt in nächster zeit eine sprachliche untersuchung der schottischen parlamentsurkunden erscheinen zu lassen.

Die 47. versammlung deutscher philologen und schulmänner findet von Mittwoch, den 7. Oktober (begrüssungsabend Dienstag, den 6. Oktober), bis Sonnabend, den 10. Oktober d. js., in Halle a. S. statt. Die versendung des programms ist erfolgt; weitere wünsche um zusendung sind an die herren privatdozent dr. Heldmann (Gütchenstrasse 7) oder oberlehrer dr. Adler (Franckeplatz 1) zu richten.

VERBESSERUNG.

Im letzten heft dieser zeitschrift, bd. 32, s. 438, in der note zu s. 94 ist die bemerkung über *fast* zu streichen.

Gera, 27. August 1903. O. Schulze.

NOTES ON THE *MERCHANT OF VENICE.*

Having had to read this Shakespearean play with a class of advanced students this (academical) year and having taken upon me to review an excellent Norwegian school-edition of this play for the Engl. Stud. (see lower down in this number), I have come across a few passages, where after mature consideration, I could not accept the commentators' interpretations. It was first intended that these observations which I would submit to my fellow-students, should form part of the said review, but as they extended very soon to dimensions, out of proportion to the size of an ordinary book-notice, there grew at the same time upon me a sense of how unfair it would be to insert them into the review in question, seeing that this must necessarily produce the impression that, somehow, these remarks implied dissent from or censure upon that Editor in particular. To obviate this misinterpretation, I have, with Prof. Hoops' kind permission, preferred to give my "Notes" as a separate paper. It can do nó harm to add at the outset, that I do not by any means pretend to have found the right solution of each difficulty. There is alas nothing definite in Shakespeare-philology. "Wat ons de wijzen als waarheid verkonden, straks komt een wijzer die't wegredeneert." But I may, perhaps, hope to have pointed to the fact that there is a difficulty and I venture to think, in all modesty, that this is something, for too often commentators repeat one anothers' utterances and omit to give a note where it would not be deemed superfluous. Others will, it is to be hoped, be so fortunate as to solve the difficulty.

I must add that the very limited Shakespeare-library at my disposal only allowed of my consulting a few editions.

Of course I have found, — as who would not? — Furness' monumental work most useful and I use this, quite naturally as the basis of my notes.

I 1, 6. *and such a Want-wit sadnesse makes of mee.*

Schmidt, Sh.-Lex., gives *idiot* as the meaning of wantwit, which is assuredly too strong an expression. *Fool* (Enc. Dict.) with its milder signification would seem to fit in much better. So far as I can see the word occurs only once, at any rate in Shakespeare. No explicit interpretation of the word is to be found in the commentaries at my disposal; however the fact of e. g. the Enc. Dict. (and others) giving it unter *want* (out of the alphabetic order) shows sufficiently that scholars have thought of such compounds as *pickpocket, cutpurse,* etc.; see e. g. Mätzner I[3], p. 535. Nor is this explanation *a priori* to be looked upon as impossible. But I would call attention to another possibility. *Wantwit* might very well be an instance of popular etymology, if we find reason to connect it with the particle *wan* as in *wanhope, wanthrust, wanthriven, wanton,* etc. (See Mätzner II. p. 551.) As *wit* is used *in bonam partem,* so *wanwit*[1]) may very well have been taken *in malam partem.* Compare Dano-Norwegian *vanvid, vanvittig,* German *Wahnwitz,* Dutch *waanzin.* The long vowel in the latter word is hardly, as Vercouillie (Beknopt Etym. Wdb.) would have it, owing to German influence. I look upon it as due to the influence of the (unrelated) Dutch *waan.*

I 1, 32. *I should not see the sandie hour-glass runne,*
But I should thinke of Shallows, and of flats,
And see my wealthy Andrew docks in sand.

Commentators are practically unanimous in rejecting the traditional reading *docks.* Whilst some go so far as to substitute *decks* and even *stucke* (respectively Delius, after Collier, and Gould; see apud Furness p. 6) others content themselves with *dock(e)d,* which reading is, one might almost say "paleographically", defended by Furness. Still, I think there can be no doubt that *docks* may be allowed to stand. It is always

[1]) Observe that the form *wan-wit* is also found, — if my memory serves me right, in the Standard Dictionary. I cannot at present (September 1903) verify this. —

dangerous to change against the authority of the old copies, — one should have very superior reasons for doing so. I think all comes right if we take *see my* to stand for *see that my*. Any student familiar with this peculiarity of the older stages of English will feel at once that the last line quoted may really stand for: And see that my wealthy Andrew docks in sand. See some instances of the omission of *that* in Schmidt p. 1200 sub 9. An instance however which (on account of the similar verb: to see) is more to the point than any given by Schmidt, has recently been discussed in this periodical by Stoffel vol. 29, p. 99. I am thinking of I. Henry IV, II 4, 245: *We two saw (that) you four*, etc.

The meanings given in the NED. and by Schmidt for *to dock* do not cover the present instance. It is of course clear that it does not mean: "placed in a dry dock" as the latter has it, nor: "to bring or put ashore where it may rest in the ooze, or in some trench or creek" as Dr. Murray explains. These significations are far too technical. The context requires *to be stranded* and nothing more.

It is just possible that this is the explanation Mr. Sprague had in mind (see apud Furness) but not very probable.

I 1, 187. *Thou knowst that all my fortunes are at sea,*
Neither have I money nor commoditie
To raise a present summe.

I quote Furness' note: "See Schmidt s. v. for instances of the use of this word in the meaning of convenience (as in III 3, 32), of profit, advantage; of merchandise (as here); and of quantity of wares, parcels." I do not quite see why we must look up all these significations in Schmidt, if merchandise is the only one that fits here, — perhaps Dr. Furness himself is in doubt, as well he may be. For if you will kindly look into the matter, you will find that Anthonio cannot well be supposed to say that he has "no merchandise to raise a present sum" [1]. When in l. 187, Shakespeare makes Anthonio

[1]) I. e. "*presently to raise a summe*", as *a single bond* in I 3, 150 = only a bond. Franz, Sh.-Gram. p. 187, explains present in Err. IV 1, 5 *make present satisfaction* as immediate, evidently following Schmidt p. 894b sub. 3. But this does not help us here, for "raise an immediate sum" hardly gives sense. Schmidt, altho' quoting our passage under the same heading, ex-

say that his fortunes are at sea, he evidently thinks of his merchandise (i. e. fortunes with the exclusion of his money), for in the next line we read: neither have I money. So it would be strange to suppose that Anthonio should repeat the statement. What he evidently wishes to say is that he cannot raise any money at present. And if you will refer to the NED., you will find *commodity* = occasion, which gives exactly the sense the context requires. Dr. Murray quotes there s. v. 4: "Having commodity to send this bearer to the University" . . . etc. (1555).

I 2, 2 seqq. Portia. *By my troth Nerissa, my little body is aweario of this great world.* Ner. *You would be sweet Madam, if your miseries were in the same abundance as your good fortunes are.*

"You would be", says Nerissa in somewhat plainer language, "even if you were as miserable as you now are fortunate". You would be — what? we may well ask. I should not be surprised if my readers found as much difficulty in answering this question as I found myself. You would be aweary of the world? This is apparently what commentators have taken "you would be" to refer to. But does it fit in the context? You would be weary of this world, *even* if you were very miserable, if you were exceedingly poor, instead of being, as now, very rich? Surely, Nerissa need not tell Portia that, — one would moreover expect that Portia's "waiting-woman", to cheer up her Mistress-friend, would say something complimentary, something pleasant at any rate to "the low-spirited living daughter curb'd (as she is) by the will of a dead father". But lo! instead of a cheerful word, Nerissa comes out with an (in casu) unmeaning truism, viz. that one is likely to be melancholy when down on one's luck.

Of course "one should have very superior reasons for changing against the authority of all the old copies", — here my reason, which I cannot but think will be deemed superior, is my utter inability to explain the passage as it stands.

---

plicitly says: "= to be immediately paid", thus recognising its adverbial force. See Collin p. 96 and XXXIX on such contracted expressions as *old wrinkles, the absent time, his banish'd years,* for: the wrinkles of old age, the time he was absent, the years of his banishment etc.

The whole context — see e. g. l. 22 seqq. — shows that we fall into the midst of a conversation on Portia's miseries in her love-affairs. Is it impossible then to assume that Nerissa was made by Shakespeare to refer, in a consolatory fashion, to this matter i. e. to her being woo'd even if she were poor i. e. for her own sake and not only for that of the "abundance of her good fortune"? Some such word as *woo'd* might therefore be supposed to have fallen out before "sweet Madam", — if we wished to be very bold. But I fancy that a more plausible solution may be arrived at. All the commentators place a comma before sweet: "You would be, sweet Madam" which is not in the old copies. And precisely because "sweet Madam" is such a very common formula, we may well assume it to have taken the place of a word which resembled it. "You would be sewed"[1]) Madam, would answer our purpose admirably. Compare Tennyson's: "Sue me and woo me and flatter me." (Enc. Dict.) I need not adduce proof, I think, that *sue* was formerly spelt *sewe*. The sense of our passage would then be that Nerissa, in answer to Portia's complaint, that she is weary of the world, consoles her by saying: "Even if you were very poor, you would be woo'd Madam, — i. e. it is not your money that people are after but they want you for your virtues, so you need not be so melancholy."

II 2, 16. *my father did . . . something grow too.*

The explanation, by the Cl. Press Editors of this term: "applied to milk when burnt to the bottom of a sauce-pan, and thence acquiring an unpleasant taste" has found its way into various subsequent works, such as e. g. Schmidt's Lexicon. Curiously enough the phrase is not found in the NED. nor in the EDD., nor even in the latters List of words for the present kept back from the want of further information. I would therefore call attention to it and invite scholars to supply Prof. Wright with examples of this Lincolnshire phrase if they can be found, for his Supplement. "Thence acquiring an unpleasant taste" says the C. P. But, considering that the taste is already referred to in *smack* and again mentioned in the next words, and that

[1]) Possibly, but not necessarily written: *sewet,* as *errant, reverent* for *-d* (cf. Lummert, *Die orthographie der ersten Folio-ausgabe der Sh.-dramen,* 1883, p. 53) and as in *sallet* for *salad.* (Schmidt p. 1000.)

burnt milk is certainly obnoxious to the olfactory organs as well as to the taste, we may perhaps think of Lancelot here accompanying his words by a sniff, as who should say: "er is een luchtje aan", which Dutch expression furnishes a not uninteresting parallel.

II 2, 17. *wel, my conscience saies Lancelet bouge not, bouge says the fiend, bouge not saies my conscience, conscience say I you counsaile well, fiend say I you counsaile well.*

This is the reading of the Folio, and the Q 2, whilst the Q 1 has "*Fiend you* . . . ill". Furnivall has defended the Q 2 on the ground that we *must* have the second "well" to match the first and because Launcelot follows the fiend's advice. "On what compulsion must we?" asks Dr. Furness, — see the rest of his query on p. 64 of his edition. I fancy something may be said in favour of the Q 2-reading that has hitherto been overlooked. Eckhardt in his very interesting monograph on *Die lustige person im älteren englischen drama*, Berlin 1902, comes to the conclusion that the Clown (and of course Launcelot is one of them) derives undoubtedly from the Vice of the Medieval drama. If so, and I for one think he has proved his point, then it will not be difficult to recognise in "fiend you counsaile well" as against the "conscience you counsaile well" a very well known trait of the Vice, viz. that of the Ambidexter-like trying to please everbody. I am therefore inclined to look upon the double *well* as being the original reading. Dr. Eckhardt would seem to have overlooked this passage which strengthens his case.

II 2, 33. *O heavens, this is my true begotten Father, who being more then sand-blinde, high gravel blinde, knows me not* . . .

The *true begotten father* — which reminds one of the fin-de-siècle joke that you cannot be too prudent in the choice of your parents — is further well illustrated by the following quotation from Jonson's New Inn (IV 3): *She's my lawfully begotten wife in wedlock.*

A word should be said about *sand-blind*. Those that have occupied themselves at all with this word [1]), have unanimously,

[1]) See e. g. Greenough and Kittredge, *Words and their Ways* p. 335.

it would seem, declared for a. s. *sàm-* such as in *sàm-wis, sàm-cwic,* etc. where *sàm* is of course to be compared to Latin *semi* and means half. This etymology seems to me to be wrong. First perhaps on account of the meaning, secondly on account of the form. As to the meaning, — for although such a word as purblind, originally = quite blind, has come to mean short-sighted = half-blind, it remains to be seen if we have any analogues for the opposite semasiological development. And as to the form, — it would seem natural to suppose that the long *â* would have followed the normal development into *ô*, unless indeed a special reason for the abnormal one can be assigned, which I do not at present see can be found. For an "anlehnung an" Engl. *sand* can hardly be thought of before the time that *â* had become *ô*.

Under those circumstances *sàm* will not serve. A slightly different form suggests itself at once, viz.: *sam* with the short vowel. This prefix "denoting agreement, combination" as Bosworth-Toller no doubt rightly says, easily comes to express intensity. It is true that I cannot adduce any instances of *sam* having this meaning in a. s. but it is a fact that *sam* has acquired that signification in at least one of the Scandinavian dialects, viz. Norse. If then those having a larger collection of a. s. word-material at their disposal than I dare say with greater assurance that the prefix *sam* does not occur in that signification, then we have Norse to fall back upon: Aasen in his Norsk Ordbog gives *samblaa* = blaa overalt and *samgraa* = graa overalt in which two instances it would seem to me we find the notion of intensity lying pretty plainly on the surface, for *blaa overalt* = quite blue etc. Aasen does not give *samblind* but it surely does not require great courage to deduce its existence. If to take another example *samdrukken* = quite drenched (gjennemblödet; Ross) then *samblind* must be = quite blind[1]). Subsequently to this reasoning I have actually found that the word occurs in the Hedemarken and South Gudbrandsdalen dialects = *nærsynet og derfor plirende* i. e. shortsighted, blinking. And just as purblind = quite

---

[1]) Cf. Danish *samfuld* lit. = quite full = quite e. g. Mine Born er saamænd blinde i ni samfulde Dage, = quite nine days, nine clear days. (Ewald Æventyr 8, 19.)

blind develops the meaning "shortsighted", so may *samblind* be supposed to have meant originally quite blind.

There can be no doubt that *sam* has become *sand* under the influence of sand = sable; cf. such an expression as Dutch "iemand zand in de oogen strooien". I would add that the EDD. gives to sand = to non-pluss, and sanded = dim of sight, short-sighted. This latter work which has come to hand after the above had almost its present shape, gives *in voce* sandblind some very interesting examples but does not shed any light on the etymology.

II 6, 56. *I will make fast the doores and guild myselfe*
With some more ducats . . .

Würth, in his interesting, if hypercritical, book on *Das wortspiel bei Shakespeare* pitches into Ellis for overlooking an instance of a play upon "guilt" and "gilt" in Macbeth. He forgets that Ellis (on p. 921 of his EEP.) evidently only gave some few instances and did not mean to be exhaustive. Perhaps Würth did not intend to be so either, or he might have added the present instance, for I think there can hardly be any doubt that we have another case in point here: I will guiltily provide myself with some more . . . money and, considering that *gilt* also occurs in the sense of money (see the NED. in v. sub 3) we may even think of a treble pun.

III 1, 8. . . . *if my gossip report be an honest woman of her word.*

Considering that commentators refer to Abbott § 173 for the explanation of this "of" as applied to "any influencing circumstance" — see e. g. Furness p. 124 — the interpretation is evidently "an honest woman as regards her word".

It is perhaps worth a line or two to point out that *of* may here also have the same force as in "a man of means", = one possessing means, etc. Similarly in Dutch we have "een man van geld" etc. which one would as little think of interpreting = "een man wat betreft geld" as in my opinion the English idiom is to be explained. See the NED. in v. sub XII 38 for the sense required.

III 1, 25. Sal. . . . *I for my part knew the Tailor that made the wings she flew withall.* Sol. *And Shylocke for his part*

knew the bird was fledg'd, and then it is the complexion of them to leave the dam.

If it is true that Shylock knew that the "bird was fledged", he must have known that she was provided with feathers i. e. with the means to fly, with the means to escape that is. "The wings she flew withall" are taken by Edd.'s = the boy's dress Jessica refers to in II 6, 42 and 46. Except on one supposition to wich I shall have to refer lower down, Shylock cannot well be said to have known of these means of escape. That means Shylock did know about (not as a means of escape of course) was his money, which I fancy may well be poetically described as "wings to fly withall", considering that Jessica seems to have provided herself liberally with it. (See II 6, 57: *I will guild myselfe with some more ducats.*) But I doubt if on that supposition *tailor* would be deemed to fit in, — it would be a very imaginative mind, if I may say so, that could sanction this imagery. On the other hand if we interpret *tailor* literally, we are confronted with another difficulty. The whole tone of this colloquy is one of the most intense mockery, — Solanio and Salarino are fooling Shylock to the top of his bent and it would therefore not do to interpret literally: I knew the man that had made the dress Jessica fled in. The passage gains in intensity if *tailor* could all the same be made to refer (as on my previous but abandoned interpretation) to Shylock himself. "I knew that Shylock himself provided the means of escape" Salarino would then be made to say and Solanio's "And Shylock himself (for his own part) knew that Jessica had these means in her reach" would fit in well enough.

"You may hire a good suit at a Jew's", — which I find accidentally quoted by Mr. Sidney Lee from "Every woman in her humour" (1609; see Academy May 14, 1887, p. 345) made me think that here too, perhaps, we had an allusion to what Mr. Lee calls "the Jew's characteristic vocation". It is true I cannot now adduce evidence for Tailor = a dealer in *old* clothes, but I do not think that this constitutes an insurmountable objection to my interpretation. Again, — nowhere in our play is Shylock referred to in this capacity, but I ask once more: does that mean that the interpretation is impossible? Granted that Tailor may really be supposed to have had the

meaning of a dealer in "old clo", then the allusion would surely be clear enough for the Elizabethan audience without any further or previous explanation. Moreover just as in the case of the "foure" strangers, (I 2, 120) whereas there were six, we may suppose that the Tailor = dealer in old clothes was a reminiscence of the old play on which Shakespeare is usually supposed to have founded his. See moreover III 5, 36 (Furness p. 321). Other details may also be owing to the same circumstance, such as e. g. *Neerest the Merchant's heart* IV 1, 244 etc.

And in this connection I would call attention to "Der Jud von Venedig" — the insipid German rendering of Sh.'s play or of his source. See Meissner, *Die englischen komödianten zur zeit Shakespeare's in Österreich,* 1884, pp. 131—189. In the fifth scene of the third act and again in the fifth and sixth scenes of the fourth, there are such a multitude of allusions to the Jew being a dealer in old clothes [1]) that we need not scruple to assume that our passage reflects a similar state of affairs.

And if then, in the light of this interpretation, we look again on Solanio's "Shylock knew that the bird was fledg'd" we are led to think of at least the possibility that we have one more pun to "discover". For there is no end to the punning-capacity of Shakespeare. Considering that *fledge* indicated in the 16th century a certain sort of textile material (the NED. gives only two instances, for 1542 and 1579) there may be an allusion to the material Jessica's "wings" were made of.

If then Tailor refers to Shylock, the present *know* would seem more forcible than the past *knew*. *Know* is the reading of the first Q.

III 2, 32. *There may as well be amitie and life,*
'Tweene snow and fire, as treason and my loue.

There is at the first blush something very strange in these words, for one is almost inevitably led to ask: what can "life

---

[1]) See Meissner pp. 159 and 169. — Pickelhäring: . . . du weist dass es ietz Fassnacht ist, drum wolte mein Herr gerne aufziehen alss ein französischer Doctor und ich soll Ihn aufwartten alss des Doctors Knecht, darzu soltu Vnss die Kleider Lehen Vnd einen Barth. Jud. Hastu ein Pfandt davor einzusetzen? Man Leihet Vnbekanten Leuthen nicht . . . *etc. etc.*

between snow and fire" mean? This or a similar sentiment was problably at the bottom of Walker's *league*, which Dyce (as Furness tells us) adopted, notwithstanding his conservatism in matters of textual criticism. We might try to define *life* as the absence of those circumstances which attend death (i. e. separation) which would bring the meaning of life very close to that of league — which is also the opposite of separation, but I doubt if this will be deemed a sufficient explanation. Delius seems to me to have hit upon the right one: »amity and life ist zu einem begriffe zu verbinden: ein leben in freundschaft, ein freundschaftliches bestehen nebeneinander.« But he does not give any other instances of such a Hendiadys.

An interesting parallel is found in Macbeth II 2, 10: "*The attempt and not the deed confounds us*." It is true that this is sometimes interpretated otherwise. Thus Dyce actually says: To me at least it is plain that "the attempt" is put in strong opposition to "the deed". Macbeth ed. Furness p. 98. There can however hardly be any doubt that Lady Macbeth means: The attempt which has not been followed by the execution. Another Hendiadys is found lower down in this same scene (of the Merchant), l. 336 of Furness' ed.: "all debts are cleared between you and I" where but for the fact that "you and I" had been cemented into one expression, the ever-felt force of 'between' would have made it of course into between you and *me*. It has of course nothing to do with the victory of euphony and emphasis that Abbott grandiloquently talks about ("Sometimes . . . euphony and emphasis may have successfully contended against grammar;" § 205). See on this construction in English and a similar one in the Romance Languages: Storm's Engl. Phil. ed. 2 p. 679 and especially Jespersen, Progress in Language p. 246. And cf. III 3, 32: "the course of law . . . if it be denied" — the denial of the course of law. (The usual construction of this passage is: "the commoditie . . . if it be denied", but see Eidam, *Bemerkungen zu einigen Stellen Shakespeare'scher dramen*, Nürnberg 1898, p. 16.)

Should for some reason this explanation of life not be deemed sufficient, so that we must fall back on an emendation, then I would suggest the possibility of *love*: "There may as well be amity and love between snow and fire", — which

gives sence. Compare the twofold occurrence of love in l. 33 and see the note on III 2, 210 infra; cf. V 1, 214 seqq.

III 2, 79.* Bass. *So may the outward showes be least themselves . . .*

There can, it would seem, hardly be any doubt that Bassanio has received a hint as to which casket to choose, Portia's protest (l. 13: So will I never be) notwithstanding. In I 2, 91 she is evidently not so very scrupulous as to what she may or may not tell the suitors, when she asks Nerissa, "for fear of the worst . . . (to) set a deepe glasse of Reinish-wine on the contrary Casket" and as she "will do anything . . . ere she will be married to a spunge", she may well be supposed to do much to gain the man she loves. Or did the cunning equivocating little creature think she would only be forsworn when teaching a suitor how to choose a r i g h t? If so, she may have left Nerissa to see to it, in which case *our* in "seene our wishes prosper" (l. 194 of this scene) might have to be interpreted in a different manner, although even then the usual one is not excluded. Or again, Nerissa may have undertaken of her own accord, to supply Bassanio with a hint, just as in Shakespeare's mediate source: Il Pecorone, Giannetto receives one from one of the damsels, apparently against the wish of the Portia of the story, certainly not at the latter's instigation. (See Furness p. 300.)[1]

It is true that this interpretation is in direct contradiction with what e. g. Moulton gives as the solution of the problem, viz. that the characters of the choosers determine their fates; see Moulton's *Shakespeare as a dramatic Artist* p. 55. But I am not at all sure that this is true. "He has been led to seek the hand of Portia, not by true love," says Moulton, "but by the feeling that what all the world is seeking the Prince of Morocco must not be slow to claim." Well, I have my doubts about Bassanio's true love (the first thing he says of her is that she is "richly left" I 1, 171), but let that be. But whence does Moulton get the above interpretation of Morocco's words?

[1]) It may be interesting to add that in a Norwegian Fairy-tale, which presents a slight analogue to our story of the three Caskets, — the person corresponding to Bassanio receives a hint too. See Asbjørnson and Moe, *Norske Folkeeventyr*, ed. Moltke Moe I pp. 87 and 93.

On the contrary he rejects the idea of taking the silver casket, making his choice into a fine compliment to Portia, "Never so rich a Iem was set in worse then gold" and then we get the joke about the golden Angel. And as to Arragon, — granting that he has an intense pride of family, as Moulton says, what has that to do with his choice? I for one cannot condemn him for reasoning as follows: Well, if I don't deserve Portia, why then I should not pretend to her. If it does not point to a true love for the Lady, it shows at least that he supposed commonsense to have presided at the choice of the inscriptions, and that he was not prepared for the mean tricks of Portia's father; for would anyone seriously deny that he who was really worthy of her, might not have "assumed desert"? The irony of his fate is that he does so, although he has just been complaining that people as a rule do not get what they deserve, — *his* assuming desert is therefore imprudent. Lastly we have Bassanio. It is true that his words ll. 79 seq. lead up to his rejecting gold and silver, but they are themselves lead up to by the Song, which if anything (in the context) means: do not set store by what is engendered in the eye. At any rate if Shakespeare had really wanted his public to see Bassanio in the light of one choosing freely, he might — and I may perhaps be permitted to add: he would — have allowed us to hear another part of this soliloquy, but "Bassanio comments on the caskets to himself" is all we have to console ourselves with.

It remains to say a word about the latest objection formulated against the interpretation that is here defended. "It would not be fair play", says Collin in his otherwise excellent school-edition, which I have mentioned before. Perhaps it wouldn't, but what of that? In love and war all is fair, I used to be told. Was the setting of a glas of wine on the wrong asket so very "fair"? I confess I cannot blame Portia so very much. But Collin continues: "No, the song was more probably meant as slightly derisive in view of the Suitors' fervent love, going as quickly through the eyes as it had come that way, e. g. when the beloved one lost her beauty, or when the lover saw another one whom he thought more beautiful." And Collin adds that the song had probably been written to serve for all the suitors, not for Bassanio only.

This is all very well, but then surely we might expect to have heard it made use of on at least one of the two former occasions.. Is not there a contradiction with Collin's own words in what follows?": "But this song with which Portia's damsels teased the (other) suitors struck a chord in Bassanio and gave him an idea"?

III 2, 87. *There is no vice*[1]) *so simple.*

Simple is explained by Schmidt as: *silly, witless, weak in intellect,* which will hardly do, if at all. If I could only be sure that the word could be used predicatively in the sense I am thinking of (but I can't find any instances of it), I would think of the meaning, given there sub 1 and 2: uncompounded, plain, mere, pure, nothing else but, which would give: there is no vice so like nothing else but itself etc., i. e. so essentially itself, so that the phrase would mean: no one is so bad but he assumes some mark of virtue on his outward parts. The Clar. Pr. EDD. have a remarkable note here to the effect that simple = sheer, unmixed, low-born, as opposed to gentle (should have) suggested to Shakespeare the metaphor which follows, referring to the assumption of heraldic bearings by pretenders to gentility. It is difficult to believe in this, seeing that the poet was "a pretender to gentility" himself, and possibly at the very time when he was working at his Merchant of Venice; see Halliwell's Outlines I pp. 130 and 178: "Towards the close of this year, 1590, a renewed attempt was made by the poet to obtain a grant of coat-armour to his father", etc. and ib.: "There is preserved at the College of Arms the draft of a grant of coat-armour to John Shakespeare dated in Oct. 1596", which application Halliwell supposes to have been made at the poet's expense. And we can hardly suppose him to have been making fun of himself or of his father.

III 2, 88. *Looke on beautie, And you shall see 'tis purchased by the weight.*

The allusions to the painting of faces as well as to the wairing of false hair in sixteenth century litterature are legion; the most remarkable collection being perhaps that, found in

---

[1]) There can hardly be any doubt that vice, the reading of the second Fo., is to be substituted for voice of F 1 and the Quartos.

Stubbe's Anatomy of Abuses; see Furnivall's ed. pp. 63 seqq.: "a particulare Discription of the Abuses of Womens apparell in Ailgna" and see ib. pp. 254—271 where the ed. has given a mass of illustrations. Hamlet's "I have heard of your paintings too. God has given you one face and you make yourself another" is of course well-known; compare with this the corresponding passage in the German Hamlet, i. e. »Der bestrafte brudermord« ed. Creizenach p. 161 (III 4) which almost seems a dramatisation of the following in Euphues (ed. Arber p. 116): Take from them their perywigges their paintings their jewells their rowles their boulstrings and thou shalt soon perceive that a woman is the least part of hir selfe. See also Earle's Microcosmos ed. Arber p. 42.

Light in l. 97 means not only not-heavy, but refers undoubtedly also to the conduct. Collin very properly renders it by 'letlivet', 'lys' = blond, as well as by 'let' = not-heavy.

III 2, 105 and 112. *Vailing an Indian beautie . . . Thy palenesse . . .*

In neither of these passages is any change necessary, as Capell has already observed for the former and Malone for the latter passage. We have only to stress *Indian* and *Thy*. This very simple way out of many a difficulty is too often lost sight of. Remember e. g. the much-debated crux in Marlowe's Faustus: l. 1167, where all comes right by reading: "*Ile not* leave *my horse for fortie.*"

III 2, 210. *For wooing here vntill I swet againe,*
And swearing till my very rough was dry . . .
I got a promise . . . etc.

When Gratiano, in order to acquaint his Lord and Master with his successful wooing of Nerissa, chooses to use such a commonplace expression as that he "sweats of it", his only excuse in the eye of many a reader will no doubt be that he was a child of his time, — in other words, the expression will at once be felt to be shocking to our present morbidly sensitive generation only. Consult Schmidt's Lexicon however and you will find that the word is used so often and in such a variety of circumstances that no objection can possibly be formulated against it on the score of decency or rather indecency. But precisely because any attempt to remove this

"sweat" from the context on other grounds, would so easily be misconstrued, — misunderstood as if undertaken on account of the present objectionable "smell" of the word, — it may be well to state at the outset that the peculiar associations the word calls forth at present were at any rate no more than — perhaps — the cause of this passage being "considered a little more curiously" than might otherwise have been the case.

Schmidt quotes our passage under his second head: = to toil, to labour. This is impossible here, at any rate incompatible with the only correct interpretation of *again* in this passage, which Schmidt would almost seem not to have understood or rather (for I find that he interprets it, not so badly by "in return, in consequence of it", on p. 24) whose correct interpretation he here seems to have lost sight of. The meaning here is of course that which would make a Dutchman translate it by "er van", — a German by "davon": ik maakte haar het hof (tot) dat ik ervan zweette; »bis ich (oder so dass ich) davon zu schwitzen anfing«. It will be clear that under the circumstances there can be no question of substituting "to toil, to labour 'for' to sweat", — I have been paying her attentions untill, so that I began to labour, to toil of it being nonsense. The former interpretation is at least possible, however obnoxious it may seem to a modern ear and feeling.

Another possibility should be discussed. Can it be that we have an instance here of *sweat* being used "to convey the idea of an intense (mental) effort" that a recent writer in *Notes and Queries* (July 11, 1903, p. 35) refers to (illustrating it by a reference to a passage in Dickens which I cannot now verify)? This transition from the literal to a more figurative meaning is aptly illustrated by a passage in a Danish writer I recently came across, who speaks of "to perspire of terror" [1]), a feeling which will be easily understood although not everyone would perhaps express it so realistically. And a Flemish expression should be mentioned here: "zwygen dat ze zweten" [2]).

[1]) saa mennesker ligger og sveder af skræk nede i alkoverne. Sv. Lange's Enevold Brand p. 39.

[2]) Ja de brullende leeuwen der Vlaamsche meetingen . . . zwygen alom dat ze zweten.

"Werken dat je ervan zweet" would naturally come to mean "hard werken" only and hence "dat ze zweten" gets the force of an intensive.

As to our passage, apart from the fact that I cannot adduce any instances of this "intensive" use of to sweat, — the context, as we shall see presently, renders this interpretation very unlikely.

Then nothing remains but to interpret the passage as it stands, literally: I have paid court to her untill, so that I sweat of it. We find nothing here, it would seem, of the expression of "*sympathetic* response to action", that Dr. Murray's definition makes us expect. (See the NED. *in voce* p. 171 sub 2c.) And in the same breath, so to speak, Gratiano intimates that this very peculiar sort of flirtation has gone on "until his palate was dry". Surely there must be something wrong with the context?

It is evident that the *wooing* of l. 210 is again referred to in l. 211 by *swearing,* — i. e. uttering the solemn promises by which he has been wooing Nerissa. Consequently: wooing practically equals swearing. If then, bearing in mind the force of *again* that we expect here, viz. that of "*sympathetic* response to action", we ask ourselves which notion we expect to find expressed by the verb we have to substitute for sweat, — the answer can only be: the same notion as that expressed by wooing, — and then in view of the many cases in pre-Shakespearean literature (as well as in that of his time and subsequently) where the principal word of a line (usually the last word) is caught up in the beginning of the next, — and in view of the *ductus literarum,* — the substitution of *swear* for *sweat* suggests itself at once. But we have unfortunately not come to the end of our woes in giving birth to the new reading. "For wooing here untill *I*" respond sympathetically to it will not do, — I am afraid that *she* will have to be substituted for *I*, and whilst we are at it, we may perhaps "at one fell swoop" read *her* for *here,* although this latter change would not seem absolutely necessary.

Listen now how this change falls in with that device I have just montioned. First of all in our passage: "For wooing her until she *swear* again And *swearing* till my very roof

was dry With oathes of *love,* at *last,* — if *promise last,* I got a *promise* of this faire one heere To hade her *love*", etc. And to show how common the device is, I shall add a few examples; they might easily be multiplied.

Compare first of all our play: "*For she is* wise, *if I can judge of her, And* faire *she is, if that mine eyes be* true, *And* true *she is, as she has prou'd* herselfe: *And therefore like* herselfe, wise faire and true[1]), *Shall she be placed in my constant soule.*" (II 6, 60 seqq.)

See further Kyd's *Spanish Tragedy* I 3, 33 seqq. (ed. Schick; I 2, 33 of Manly's ed.):

My late ambition hath distained my faith;
My breach of faith *occasioned* bloudie warres;
Those bloudie warres *haue spent* my treasure;
And with my treasure *my peoples* blood;
And with their blood, *my ioy and* best beloued,
My best beloued, *my sweet and only sonne.*

On pp. 99 and 229 of his *Willian Shakespeare's Lehrjahre,* Sarrazin quotes a few cases in point from Shakespeare and from Lodge. It is of course perfectly true, as he says on the latter page, that it is a device »welche bei Kyd und Lodge beliebt ist«, altho' he only quotes one instance from Lodge (from the Wounds of Civil War; ed. Dodsley-Hazlitt VII 168) but, if by this he means that it is peculiar to these writers, — that the device is a personal one which e. g. might serve as a determinant factor in settling questions of authorship, — I think I must demur. The device is not only known to the pre-Shakespearean Drama, but is also found *passim* in Dutch 16th century Moralities. Cf. e. g. Brandl, Quellen etc. p. 247: two instances from Heywood's Play of the Weather. See the end of my note on III 2, 32 supra.

This figure of speech is it would seem, a simpler form of what Puttenham in his *Arte of English Poesie* calls the "Clymax or the Marching figure" (ed. Arber p. 217). I quote

[1]) This line gives an instance of the trick of recapitulation which Sarrazin (*Thomas Kyd und sein kreis* p. 4) speaks of as peculiar to Kyd. In the one case where S. finds it exemplified outside the (supposed) works of Kyd, he attributes it to imitation of Kyd. I doubt the admissibility of the proceeding, — although of course this would not be the first time that Shakespeare might be supposed to have undergone the influence of Kyd.

one of P.'s instances: "*His vertue made him* wise, *his* wisdome *brought him* wealth, *His* wealth *wan many* friends, *his* friends *made much supply: Of aides in weale and woe in sicknesse and in health, Thus came he from a low, to sit in seate so hye.*" On Shakespeare and Puttenham see Notes and Queries 1901, II, pp. 181 and 321. Cf. infra notes on III 2, 32 and V 1, 214.

III 2, 222. *Weele play with them the first boy for a thousand ducats.*

Cf. Jonson's New Inn V 1 ed. Cunningham II 381: "*a brace of boys to night I play for.* Furness blushingly hides the notification that the rest of the passage is to be explained "in sens. obsc." amongst the critical apparatus.

III 4, 55. *Vnto the Tranect.*

Is it worth a line or two, to suggest that the corruption is due to *traiect* (the Fo.'s way of writing *traject;* see Lummert p. 49) having exceptionnally been written *trai iect?*

III 4, 66. *accoutred like yong men.*

Furness smiles upon *apparreld* of Q 1, undoubtedly because he has in his mind the notion that the word *accoutred* carries with it the idea of being "dressed for some purpose" as the NED. has it. But he seems to forget that it occurs in the sense of *apparel* too, see e. g. Florio's Montaigne II, p. 195: "Agis . . . would ever goe to the warres meanly accoutred", whilst on p. 193 we have had the sense it now bears: "gorgeously accoutred with all pompe and statelinesse". So no argument for the superiority of Q 1 is to be deduced from this reading.

III 4, 75. *I could not do withall.*

The question as to whether this expression is to be taken in an obscene sense or not, is not quite so easy to answer as some think. See Furness p. 179 for the pro's and con's, especially the latter. Of course there can be no doubt it may mean: "I can't help it", but the reasons alledged for this interpretation cannot possibly be allowed to pass without protest. "She was assuredly a woman of modesty, and therefore little likely to use the language of a brothel", says Gifford, who as usual is very hard upon his predecessors.

The fact is that a good many commentators have not yet learned that the 16th century woman may be perfectly modest and *yet* use language which we should at present consider indecent. What we have to find out then, is whether Portia, in other passages of this play uses words which would now be as little likely to be placed in the mouth of a modest, pure, undefiled girl. And there can hardly be any doubt as to the answer. It is true that, when Gratiano mentions cuckolds to her, she says: "Speake not so grossly", but this has hardly any weight against her own utterances. To a modern ear, it sounds bad enough to hear her say to Gratiano (V 1, 249) that she will not deny one whom Gratiano does not know to be Bassanio her husbands bed, but this is nothing in comparison to her answer to Nerissa in l. 84, on which see the next notes. I do not think it superfluous to have called attention, once for all, to this consideration that we may not conclude from gross language to equally gross impurity on the part of *her* who uses it.

III 4, 82. *Why shall we turn to men?*

This passage is omitted in many editions, no doubt on account of its obscene character. The only explanation that has come to my knowledge, does not seem to me to be above suspicion. Delius says = »zu männern werden, sich den männern zukehren«. I think there is at least a possibility of its meaning something else. The allusion may very well be to an actual changing into men. Lyly in his Gallathea, makes Venus propose that she should "turne one of (some girls) *to be a man*", which is clear enough; see the context in Bond's ed. vol. II, p. 470. A similar divine intervention cannot however well be thought of here; the allusion being rather to some such story as that related by Montaigne in chap. XX of his first book, of a man who had been "a woman-childe, untill she was two and twenty years of age." The rest is too edifying to be told here, but instructive. I do not mean to say that Shakespeare must have had this very story in his mind, although this is by no means impossible, as he had undoubtedly read the essays in English or in French before the publication of Florio's translation in 1603. But similar stories were probably current in England too. Similarly a rather

risqué passage in the Alchemist (ed. Cunningham II, p. 5) is explained by a story told by Rabelais.

III 4, 84. *If thou wert nere a lewd interpreter.*

Delius, Dyce, and others, that have the passage at all, print *nere* as *near,* as though it meant: nearly or almost. I prefer to look upon it as a contraction for *ne(v)er*: "If thou wert never a lewd interpreter . . . (viz.: thou art one now.)" The punctuation should therefore be a dash after interpreter.

III 5, 32. . . . *if you thus get my wife into corners* . . .

The indecent application of the word corner will be clear from passages such as the following: "*creepe not thus into a corner, no honest woman loves to be fumbling thus in the dark*"; Bullen's Old English Plays I, p. 241. See a passage (remarkable to a certain extent in this connection because it shows how that age had, so to speak, these subtile indecencies on the brain) in the Preface of Otway's Don Carlos, where we find the expression metaphorically applied.

III 5, 65. . . . *tricksy* . . .

An interesting parallel to the formation of this word from a plural in *s*, is found in *sudsy*[1]). It is true that Skeat explains tricksy differently on p. 469 of his Principles (suffix imitated from *clumsy*) but in his (larger) Dict. he gives the better explanation.

III 5, 73. *And if on earth he do not meane it* . . .

To the many interpretations, given by Furness and other commentators, may be added one, found in Notes and Queries, Dec. 3, 1892, p. 445, where a Mr. Joicey has succeeded in adding a reading to the already long list of previous ones, viz. "do not win(ne) it". It is not an impossible one but I am inclined to think that no change is necessary; see Skeat's interesting note on p. 183 of his Notes on English Etymology. He explains the passage as it stands: *mean* = moan = to lament and it would then be used here as in "to foot it". This solution of the crux is well worth considering.

[1]) As *sudsy* is not in all Dictionaries, I should perhaps add that it is e. g. to be found in the "Standard".

III 5, 87. *Ile set you forth . . .*

The commentators seem to feel that *set forth,* being a transitive verb, must have an object, and as there is apparently no other available but *you,* we get such explanations as: »Ich will zeigen, wie du beschaffen bist« (Delius); "describe you fully, display you to advantage" (Clarendon Press); etc. The latter adds that "the phrase has reference to the setting forth or preparing a table for a feast", which in view of the fact that the speakers have all the time been harping on the same theme is in itself rather plausible than otherwise. Again Collin's explanation, untranslatable, with the pun it contains (anrette dig smukt, i skarp saus) is excellent in itself, but I doubt very much whether all this is not a little too subtile, as a much simpler explanation suggests itself. *Set* would seem to me to "contain" (if I may say so) "it", as object already and the phrase therefore means: I will set it you forth i. e. I will tell you all about it. See for this absorption: "*happier then* (in) *this*", II 2, 168 and 174 and Furness' note ib. as well as some of the material, collected by Abbott in his § 472, if used with the necessary care. In view of the circumspect, almost tentative manner in which Furness (on p. 155) speaks of this absorption, it can do no harm to refer him to a most remarkable collection of cases in point, given by . . . Furness himself, on p. 429 seq. of his ed. of Romeo and Juliet.

IV 1, 53. . . . *when the bagpipe sings i' the nose, cannot containe their Vrine . . .*

For *sings in the nose,* = produces a nasal sound, cf. *speak in the nose,* Othello III 1, 4. The same curious effect of the bagpipe's melodious sounds is referred to in Every man in his humour, IV 1: "*What ails thy brother? can he not hold his water at reading?* (= at the reading, cf. note supra) *of a ballad? O, no; a rhyme to him is worse than cheese, or a bagpipe . . .*"

IV 1, 60. . . . *a woollen bagpipe . . .*

Woollen is as yet a crux. I do not think I have hit upon the right explanation, but the passage I have to adduce, may lead others in the right direction. It is from Heywood's Play of the weather, l. 603. The "wind-miller", discussing "*Whyche*

best may be spared" — water or wind — says: *Moreouer for wynde thys thynge I fynde For the most parte all maner mynst[r]elsy By wynde they delyuer theyr sound chefly Fyll me a bagpype of your water full As swetly shall it sounde as it were stuffyd with wull.* From this it would almost appear that, whatever our expression may mean, any emendation is superfluous, for here we have the woollen bagpipe, that some commentators have declared impossible. The windmiller's words are of course ironical, he means that the sound would not, under the circumstances, be melodious. Can it be then that our passage simply means: I cannot give the reason why a man should not be able to endure a sound so harmless as that of a bagpipe stuffed with wool?

V 1, 214. *If you did know to whom I gave the ring,* etc.

It is perhaps worth pointing out, however shocking it may appear at present, that the (universal?) custom of presenting a ring as a wedding present, must be owing to the same symbolic meaning of the word that we so often (as here) find a quibble upon, viz. (as in the case of circle; see Würth p. 31 n. 46) the pudendum muliebre; see e. g. Jonson ed. Cunningham II, pp. 419 and 422.

The ninefold repetition of the same word at the end of the line is a well-known device, similar to the one we have already discussed apropos of III 2, 216. See, besides the instances quoted by Furness: *The trve Tragedie of Richard the third,* ed. Hazlitt p. 117, where the word *revenge* occurs thirteen times at the end of each line. Conversely we often find lines, beginning with such a jingle; cf. e. g. the *Spanish Tragedy* I 2, 25 (both beginning a line five times) and I find plenty of instances quoted incidentally in Sarrazin's *W. Shakespeare's lehrjahre* pp. 13, 39, 69, 143, and 213.

Ghent, Belgium, July 1903. H. Logeman.

MARSTON'S ERSTLINGSWERKE UND IHRE BEZIEHUNGEN ZU SHAKESPEARE.

Dass Marston's *Metamorphosis of the Image of Pygmalion* (1598) seine entstehung dem Shakespeare'schen epos *Venus und Adonis* verdankt, ist nie bezweifelt worden. Fraglich blieb nur, ob Marston, wie er versichert, von anfang an mit dem *Pygmalion* eine satire gegen Shakespeare und andere geplant oder aber diesem werk erst nachträglich einen satirischen stempel aufzudrücken versucht habe. Dass letzteres der fall sei, hat der verfasser an anderer stelle[1]) gegen Alden[2]) nachzuweisen versucht. Aller wahrscheinlichkeit nach war der *Pygmalion* ursprunglich eine blosse nachahmung von *Venus und Adonis*. Aber auch die andere frage ist von interesse, ob umgekehrt sich spuren davon nachweisen lassen, dass Marston's erstlingsdichtungen auf Shakespeare eingewirkt haben.

1. Marston's *Pygmalion*.

Eine deutliche anspielung auf die Pygmaliondichtung Marston's findet sich in *Mass für mass* III 2, 46 ff. Das wohl im hinblick auf den regierungsantritt Jakob's I. gedichtete drama ist vermutlich 1603—1604, also 5—6 jahre nach dem erscheinen des *Pygmalion*, anzusetzen. In der bezeichneten szene tritt der wüstling Lucio auf und fragt den kuppler Pompey, der seiner kuppeleien wegen verhaftet ist und einer strengen bestrafung entgegengeht:

. . . What, is there none of Pygmalion's images, newly made woman, to be had now, for putting the hand in the pocket and extracting it clutched? . . .

Der etwas rätselhafte zweite teil der frage, der von den verschiedenen auslegern verschieden erklärt wird, mag hier ausser betracht bleiben; sicher ist, dass im ersten teil Lucio nach den mädchen fragt, die Pompey bisher verkuppelt hat, und die erst durch die umarmungen der männer zu weibern

---

[1]) *John Marston's litterarische anfänge.* Inaugural-dissert. Breslau 1903.

[2]) Alden, *The Rise of Formal Satire in England under Classical Influence.* Philadelphia 1899; p. 135.

wurden, wie die statue des Pygmalion erst durch des künstlers umarmung leben erhielt.

Beachtenswert ist für uns, dass Shakespeare die obszönen worte dem frivolen Lucio, der abstossendsten persönlichkeit dieses ganzen, an düstern charakteren ohnehin so reichen dramas, in den mund legt. Sicherlich lässt dies den schluss zu, dass der dichter von dem Pygmalionstoff selbst und von seiner behandlung durch Marston keine sehr hohe meinung hegte.

In den späteren dramen Shakespeare's dürften sich kaum beziehungen zum *Pygmalion* nachweisen lassen. Immerhin mag auf eine spur hingewiesen werden, in der befremdlicherweise die einwirkung des Pygmalionmotivs noch nicht ausdrücklich hervorgehoben worden ist. Es ist die durch ihre hohe poetische schönheit berühmte schlussszene des *Wintermärchens*. Hermione, die verstossene und fälschlich totgeglaubte gattin des königs Leontes, soll wieder mit ihrem gatten vereinigt werden. Paulina, die treue dienerin Hermione's, führt zu diesem zweck den könig vor ein vermeintliches standbild seiner gattin, das er mit erstaunen und bewunderung betrachtet. Auf ein zeichen Paulina's ertönt nun sanfte musik, unter deren klängen zum namenlosen erstaunen aller anwesenden die scheinbare erstarrung von Hermione weicht; sie steigt von ihrem postament herab, umarmt den könig und vergibt ihm, der lang schon das schnöde unrecht bereut hat, welches er ihr einst zugefügt.

Diese szene, die sich in der quelle des *Wintermärchens*, Greene's novelle *Pandosto*, nicht findet, galt lang für freie erfindung Shakespeare's. Bolte wies allerdings (Shakespearejahrbuch 26, 87 f.) in einem jüngeren drama des holländers Graeff eine ähnliche scene nach, doch musste er die frage offen lassen, ob Graeff »das motiv dem Shakespeare'schen drama oder einer andern, vielleicht erzählenden dichtung, die schon Shakespeare vor ihm benützte, verdankt«. Da löste Koeppel das problem, indem er in überzeugender weise darlegte[1], dass Shakespeare hier auf dem im jahre 1605 gedruckten drama: *The Hystory of the Tryall of Chevalry* usw. fusste. Hier kommt eine prinzessin und schmückt wehklagend die ver-

[1]) Herrig's Archiv für das studium der neueren sprachen 97 (1896), ss. 329 ff.

meintliche bildsäule des abgewiesenen und totgeglaubten geliebten, die auf seinem grab steht. Sie will sich dann den tod geben, als die statue sich belebt, und die liebenden vereint werden. Mag nun der unbekannte autor dieses dramas Marston's dichtung auch nicht gekannt haben, so viel ist gewiss, dass wir hier, und damit also auch im *Wintermärchen,* einen deutlichen nachklang des Pygmalionmythus vor uns haben.

2. Marston's satirische dichtungen.

Dass Marston's satirische dichtungen, die bei ihrem erscheinen so viel aufsehen erregten, Shakespeare nicht unbekannt geblieben sind, darf von vornherein als wahrscheinlich bezeichnet werden. Es wäre zudem geradezu auffallend, wenn Shakespeare auf die pharisäerhafte kritik, die Marston an dichtungen vom schlage von *Venus und Adonis* üben wollte, gar nichts erwidert hätte. In der tat haben denn auch in jüngster zeit Wyndham[1]) und Sarrazin[2]) unabhängig voneinander in der komischen figur des Pistol im zweiten teil von *Heinrich IV.,* in den *Lustigen weibern* und in *Heinrich V.* eine karikatur von Marston erkannt.

Wyndham führt zur begründung seiner hypothese nur ganz allgemein an, dass Marston ganz im Pistol'schen jargon geschrieben habe. Daneben weist er auf die erzählung Jonson's von seinem rencontre mit Marston hin, wobei die streitenden handgemein wurden, und Marston den kürzeren zog. Jonson nahm ihm hierbei eine pistole ab, die Marston als waffe bei sich getragen zu haben scheint. Möglicherweise sei *Pistol* infolgedessen zum spottnamen Marston's geworden, den Shakespeare dann auch der karikatur des dichters geliehen habe. Sarrazin hat daneben eine reihe von einzelnen gründen namhaft gemacht, die für seine hypothese sehr erheblich ins gewicht fallen. Die namhaftesten derselben sind folgende:

Pistol und Nym, zu dem vermutlich Jonson das urbild lieferte, treten erst in denjenigen dramen auf, die etwa 1598 entstanden sind, Pistol in *Heinr. IV. B,* Nym und Pistol in den *Lustigen weibern* und *Heinr. V.* Gerade im jahre 1598 aber traten diese dichter, und von ihnen zuerst Marston, mit

---

[1]) *Poems of Shakespeare.* London 1898; p. LXVIII.

[2]) Beitr. zur roman. u. engl. philol. Breslau 1902; ss. 182 ff.

ihren ersten publikationen an die öffentlichkeit. Dass Pistol seine reden mit blankversen aus den dramen Kyd's, Peele's und Marlowe's spickt, stimme aufs beste damit überein, dass Marston später in seinen dramen sich von dieser ältern schule beeinflusst zeige, und, wie die art der veröffentlichung des *Pygmalion* erkennen lasse, schon damals aus seiner oppositionellen stellungnahme zu Shakespeare kein hehl machte. Daher erkläre sich auch die unverkennbare verachtung, mit der Pistol gezeichnet sei. Es kann mit dem genannten gelehrten auch darauf hingewiesen werden, dass Pistol ein regelrechter raufbold ist, der leicht händel anfängt, ganz wie Marston, dem die allerverschiedensten zustände und persönlichkeiten als zielscheibe seiner satire dienen, und von dem der verfasser des dramas *Return from Parnassus* sehr treffend sagt:

(he) "Cuts, thrusts, and foins at whomsoever he meets".

Weiterhin hat Sarrazin auf eine ganze anzahl von wörtern und wendungen aufmerksam gemacht, die für Pistol's hochkomische, bombastische redeweise charakteristisch seien, und die deutlich an Marston's schreibart erinnern. In der tat lässt sich eine ganze anzahl von ihnen in den satiren und der *Scourge of Villany* nachweisen.

froth and scum. Wives I 1, 167. Vgl. The Author in praise v. 42: *My lines are froth* . . . Sc. of V. In Lectores prorsus indignos v. 8. Sc. of V. IV 91, VI 65, X 43.

scum. Sc. of V. To Detraction v. 15. *dungy, muddy scum.* In Lectores pr. ind. 37. Sc. of V. VI 21, X 155.

dunghill. Heinr. IV B, V 3, 108. Wives I 3, 70; vgl. Sc. of V. In Lectores pr. ind. v. 2; Sc. of V. IV 7, VII 68.

nasty. Heinr. V. II 1, 53; cf. Sc. of V. I 55, VI 7, XI 146.

fist, ein in Pistol's mund zweimal wiederkehrendes wort (Heinr. V. II 1, 71, IV 1, 76), das sich bei Shakespeare sonst allerdings auch findet, ist für Marston besonders charakteristisch. Vgl. Sat. IV 170; Sc. of V. II 9, V 25, VI 13, VII 59, VIII 124, IX 82, X 13, XI 29.

Das adjektiv *dirty* selbst findet sich in den satiren nicht, wohl aber *dirt:* Sc. of V. IV 5, VII 12, und andere, stärkere adjektive wie *muddy, dungy, muck-pit* (Proemium in Librum Tertium. v. 18. Sc. of V. IX 34, X 73, XI 147). Ein an Pistol's sprechweise bemerkenswerter zug ist, dass er es liebt,

fremdsprachliche brocken seinen reden beizumengen. Vgl. Heinr. IV. B. II 4, 195 das halb französische, halb italienische motto: *Si fortune me tormente, sperato me contento,* das V 4, 102 in andrer form wiederholt wird. Ebenda V 5, 30 "'*Semper idem*' *for* '*obsque hoc nihil est*'". Wives I 1, 167 "*in thy labras here*". Heinr. V. II 1, 75 "'*Couple a gorge!*' *That is the word*". Heinr. V. II 1, 82 f.:

> "I have, and I will hold, the quondam Quickly
> For the only she; and — pauca, there's enough."

In Heinr. V. IV 1, 36 ruft Pistol den könig französisch an: "*Qui va là?*"

Auch Marston liebt es in den satiren, mit einer kenntnis des lateinischen, aber auch andrer sprachen zu prunken. Jede satire hat eine lateinische überschrift. Man vergleiche ferner Sat. II 8, 25; IV 79, 91, 110. Sc. of V. I 29, 37; IV 130 usw. Besonders bemerkenswert ist, dass schon bei Marston sich das motto "*semper idem*" findet (Sc. of V. I 67).

Spanische und italienische wortformen finden wir häufig: *soldados* (The Author in praise v. 19), *stockado* (Sat. I 132), *monarcho* (Sat. V 67), *fincturas, passatas, stramazones, stoccatas, mandritta, embrocata, carricada* (Sc. of V. XI 54 ff.), u. a m. Sehr auffallend ist wiederum, dass Marston schon Sc. of V. VII 107 über einen soldaten spottet, der trunken zum wirtshaus heraustaumelt und fälschlich im feld auf wache zu sein glaubt. "*Que va la? zounds, que?*" ruft er aus, wie Pistol an der oben zitierten stelle.

Eine letzte eigentümlichkeit Pistol's ist, dass er in seinen bombastischen reden mit vorliebe gehäufte alliteration verwendet, was von grosser komischer wirkung ist. Hier nur ganz wenige beispiele:

Heinr. IV. B II 4, 213 . . . let grievous, ghastly, gaping wounds
Untwine the Sisters Three.
Heinr. V. II 1, 69 . . . an oath of mickle might.
III 6, 28 . . . giddy Fortune's furious fickle wheel.
IV 1, 10 Trail'st thou the puissant pike.

Obwohl nun Shakespeare bekanntlich auch in *Love's Labours Lost* diese unsitte verspottet hat, so dürfte er doch gerade in diesem fall Marston ganz besonders im sinne gehabt haben, der in seinen satiren, ganz im gegensatz zu seinem

stilistisch einfachen *Pygmalion* jede stilmanier seiner zeit mitmacht und namentlich die alliteration sehr gern verwendet. Man vergleiche: Sat. I 12, 42, 43, 46, 84 usw. usw. Nur eine stelle sei eingehender zitiert. Sc. of V. VII 32 ff.:

> He that doth snort in fat-fed luxury,
> And gapes for some grinding monopoly;
> He that in effeminate invention,
> In beastly source of all pollution,
> In riot, lust, and fleshly seeming sweetness,
> Sleeps sound secure under the shade of greatness?
> Mean'st thou that senseless, sensual epicure —.

Es ist allerdings zuzugeben, dass eine ganze anzahl Pistol'scher wendungen sich bei Marston nicht finden, ebenso wie Shakespeare sich manchen markanten ausdruck Marston's hat entgehen lassen. Hieraus folgt aber nur, dass es Shakespeare darauf ankam, den gesamtcharakter Marston's und seiner schreibweise zu persiflieren, ohne sich um alle einzelheiten viel zu kümmern. Dass ihm aber d i e s e absicht in der ergötzlichsten weise gelungen ist, wird kein kenner Marston's bezweifeln wollen.

Neben Pistol's eigener sprechweise spricht aber auch die beurteilung, die er bei andern erfährt, für die vermutung, dass kein andrer als Marston sein urbild war. Wenn Doll Tearsheet von dem "*swaggering rascal*" Pistol durchaus nichts wissen will (Heinr. IV. B II 4, 76), und diese verächtliche bezeichnung mit allem nachdruck von der wirtin der schenke zum schweinskopf wiederholt wird, ohne dass die gute frau sich freilich ganz über den sinn der seltsamen bezeichnung klar wird, so ist damit die hochfahrende, bramarbasierende eigenart, die Marston in seinen satiren verrät, sehr treffend gekennzeichnet. Gleichzeitig sind nun aber die worte *to swagger, swaggerer* usw. lieblingsworte Marston's selbst (vgl. The Author in praise v. 8, Sc. of V. II 32, III 85, VII 103, IX 76). Wenn Shakespeare "*to swagger*" und seine ableitungen in Heinr. IV. B und in Heinr. V. 15 mal, in allen übrigen dramen zusammen nur 8 mal verwendet, so dürfte das doch wohl einfluss Marston'scher sprache sein.

Ähnlich steht es mit dem andern schimpfwort "*bottle-ale rascal*", womit Pistol wiederum von Doll Tearsheet, die urwüchsige ausdrücke liebt, bedacht wird (Heinr. IV. B II 4, 140).

Marston hatte in Sc. of V. VI 1 einen freund, der ihn falsch beurteilt, ebenfalls als "*bottle-ale*" bezeichnet. Shakespeare hat das wort nur noch einmal, in dem jüngern drama *Twelfth Night.* Endlich sei noch einer bezeichnung gedacht, die von Doll Tearsheet auf Pistol angewendet wird. Sie versichert (Heinr. IV. B II 4, 203): *I cannot endure such a fustian rascal. Fustian* ('bombastisch') kennzeichnet nun aber ebenso gut wie *swaggering* die eigenart der Marston'schen schreibweise, und wiederum wendet Marston das wort selbst besonders gern an. Von einem urteilslosen leser seiner ersten veröffentlichung sagt er (Sc. of V. X 83):

"... when I saw him read my fustian".

Auch über den bombast andrer autoren macht er sich naiver weise lustig, vgl. Sc. of V. VI 56, IX 68. Auch dies wort findet sich bei Shakespeare nur in jüngern dramen wieder, ist also möglicherweise aus Marston's satiren bei ihm eingedrungen. Dafür, dass Marston's sprachschatz auch noch in weitern einzelheiten auf den Shakespeare des jahres 1598 eingewirkt hat, spricht auch folgender umstand. Zum beweis der chronologischen zusammengehörigkeit der beiden teile *Heinrich's IV.* mit den *Lustigen weibern* hat Sarrazin in der genannten veröffentlichung (p. 178) hingewiesen auf »die aussergewöhnlich grosse zahl seltener worte, die in dem lustspiel angewendet werden« und die »sich gerade in den beiden teilen von Heinr. IV. wiederfinden«. Bemerkenswert ist nun, dass einige von diesen worten, die nur in *Heinr. IV.* B und in den *Lustigen weibern* vorkommen, auch bei Marston belegt sind.

Sc. of V. IV 6 *one more Whitefriars quean.* vgl. Heinr. IV. B II 1, 51 *throw the* quean *in the channel.* Wiv. IV 2, 180 f. *A witch, a quean, an old cozening quean* [1]).

Sat. III 84 bezeichnet Marston verächtlich das ausdruckslose gesicht eines eitlen gecken als "*pippin-face*" (apfelgesicht). Im eigentlichen sinne verwendet Shakespeare das wort *pippin* in Heinr. IV. B V 3, 2 und Wiv. I 2, 13.

In der prosavorrede zur *Scourge of Villany* setzt sich sodann Marston mit seinen kritikern auseinander und spricht von solchen, auf deren "*unseasoned palate*" er in einer seiner satiren

[1]) Das wort findet sich ausser an den genannten stellen nur noch in All's Well.

rücksicht genommen habe. *Unseasoned* ist bei Shakespeare wiederum nur belegt Heinr. IV. B III 1, 105; Wives II 2, 174 und wieder in All's Well. Auch andere ausdrücke und wendungen sprechen für eine beeinflussung der uns beschäftigenden dramen durch Marston's satiren. Die leicht durchsichtige bezeichnung des hahnreis als *Cornuto* finden wir Sat. I 65. Bei Shakespeare treffen wir sie ein einziges mal: Wiv. III 5, 71. Die bei dem kartenspiel *primero* vorkommenden betrügereien geisselt Marston Sc. of V. III 105—108. Shakespeare erwähnt das spiel Wiv. IV 5, 104 und dann nur noch einmal in Heinr. VIII., bekanntlich einem seiner letzten dramen. In dem gedicht "*In Lectores prorsus indignos*" ruft Marston denjenigen lesern, die ihn mit widerstreben lesen, ironisch zu: "*Proface, read on!*" Dieselbe wunschformel braucht Shakespeare nur ein einziges mal: Heinr. IV. B V 3, 30. In Sc. of V. IV 50 redet Marston von "*the gurmond's paunch.*" Das wort *gurmond* selbst ist bei Shakespeare nicht nachzuweisen, wohl aber das davon abgeleitete verbum "*to gormandize*". "*Leave gormandizing,*" so ruft der junge könig Heinrich V. in Heinr. IV. B V 5, 57 dem fettwanst Falstaff zu. Auch "*to gormandize*" ist bei Shakespeare nur noch ein einziges mal belegt: in dem vermutlich 1596 entstandenen *Merchant of Venice.* In Sat. IV 114 wird der satiriker Hall gezüchtigt, weil er über einen wackern mann sich lustig macht, der um sich selbst nutzen, dem vaterland aber ruhm und ehre zu erringen,

"Will boldly sail unto the rich Guiane".

Man vergleiche damit, wie Falstaff von der vermögenden frau Page rühmt (Wiv. I 3, 76):

"She is a region in Guiana, all gold and bounty".

Eine andere erwähnung des sprichwörtlichen goldlandes findet sich bei Shakespeare überhaupt nicht mehr.

Einen bramarbas, der mit ekelhafter krankheit behaftet aus einem verrufenen hause tritt, verhöhnt Marston, Sat. I 90 ff. Auf die Frage:

"Why dost thou halt?"

antwortet er:

"Why, six times through each thigh
Push'd with the pike of the hot enemy."

Genau ebenso will der dicke ritter in Heinr. IV. B I 2, 275 heucheln. Auch er tröstet sich:

"T'is no matter if I do halt; I have the wars for my colour."

Wenn wir endlich in Sat. I 63—70 von einem kaufmann hören, dessen frau als lockmittel für kunden dienen muss (vgl. auch Marston "*Dutch Courtezan*" III 3, 12), so erinnern Falstaff's äusserungen über seinen kleiderlieferanten (Heinr. IV. B I 2, 52) an ähnliche unsaubere beziehungen.

Wir haben somit zwischen den 1598 veröffentlichten satiren Marston's und den vermutlich im gleichen jahr entstandenen dramen Shakespeare's eine beachtenswerte anzahl von beziehungen gefunden, die, in ihrer gesamtheit genommen, doch wohl als beweis dafür gelten können, dass wirklich Marston das urbild des Pistol war, und dass Marston's satiren in der tat auf die bald darauf entstandenen dramen Shakespeares einen unverkennbaren einfluss ausgeübt haben.

Breslau, Juni 1903. Carl Winckler.

NOTES ON THE TEXT OF MARSTON.

[The Works of John Marston. Edited by A. H. Bullen. 3 Volumes. 1887.]

1. *Antonio and Mellida.*

Act I, Sc. 1, l. 95:

"We'll *girt* them with an ample waste of love."

Read "*greet*"?

I 1, 159:

"O, now, Antonio, press thy spirit forth
In *following* passion."

Read "*flowing*"?

I 1, 210:

"His bowels rumbling with *wind*-passion."

Read "*windy* passion", and scan rumbling as a trisyllable.

I 1, 258:

"Dirt on compliment *froth*!"

Should possibly be "Dirt on compliment! *Forth!*" as Deighton suggests. The rime of 'troth' and 'forth' may be

paralleled from other parts of Marston's works. So, for example, 'burst' and 'thrust' are rimed (vol. 2, p. 45). But see Heywood's *The faire maide of the Exchange* (Pearson, vol. 2, p. 72): "that froth of complement."

II 1, 2:

"*Balurdo* calls for your diminutive attendance."

Read *Castilio*

II 1, 161:

"You shall see me tickle the measures *for* the heavens."

Read: "You shall see me tickle the measures, *'fore* the heavens."

II 1, 176:

"Your eye *['s] as* heavy, as the heart of night."

Read: "Your eye *is* heavy as the heart of night."

II 1, 260:

"most spark *spirits*".

Read "*spirit*"? Cp. V 1, 110. "Spark spirit, how like you his voice?"

II 1, 268 sqq.:

"*Ant.* What means these scatter'd looks? Why tremble you?
Why quake your thoughts in your distracted eyes?
Collect your spirits, Madam; what do you see?
Dost not behold a ghost?"

The resemblance between this scene and Hamlet's interview with his mother is very striking. But a redistribution of the speeches brings out the likeness even more distinctly. I suspect that Marston wrote:

"*Mel.* What means these scatter'd looks? Why tremble you?
Why quake your thoughts in your distracted eyes?
Collect your spirits.
Ant. Madam!
Mel. What do you see?
Ant. Dost not behold a ghost?"

II 1, 285—286:

"Of plagues unvanquishable: hark, he speaks *to thee.*
Mel. Alas, I cannot hear, nor see him."

Transfer the words "to thee" to beginning of line 286.

III 1, 3:

"For heaven's *name,* name not Antonio."

Probably we should read "*sake*" or "*grace*".

III 2, 9:

"I envy nothing but the *travense* light."

Qy. "*tranced*"??

III 2, 113:

"Swear no more by Jesu, this madam, that lady."

Feliche is mimicking Castilio's mode of expression. Read:

"Swear no more, 'By Jesu, this madam — that lady —'."?

III 2, 116:

"And tell not my lady mother."

Read, "And *I* tell not" &c.?

III 2, 132:

"By my golden teeth, hold up, that I may put *in*: hold up, I say, that I may see to put on my gloves."

Read:

"By my golden teeth, hold up, that I may put *on* — hold up, I say — that I may see to put on my gloves."

III 2, 140: The prefix should be "*Dildo*". Catzo is not on the stage.

III 2, 151 sqq.:

"*Fla.* By my troth, you look as like the princess now — Ay — but her lip is — lip is — a little — redder, a very little redder.

Ros. But by the help of art or nature, ere I change my periwig mine shall be as red."

Flavia is holding a glass and a candle, but Rossaline is touching up her own face. The broken speech comes more naturally from Rossaline. Read:

"*Fla.* By my faith, you look as like the princess now —

Ros. Ay, but her lip is — lip is — a little — redder, a very little redder. But by the" &c.?

IV 1, 81:

"Your smooth *God save's* and your *devil's lost*."

Read "*devils blast*"? An aposiopesis should be marked at the end of l. 82.

IV 1, 93:

"Antonio, who *means* Antonio?"

Read "*names*"?

IV 1, 271: After "arrant sot", read "*[Exeunt.]*"

IV 1, 273:

"Come power of fretting anguish, *leave* distress."

Read "*lean*" (leane); and for the stop at the end of the line read a comma.

IV 1, 279: After "*presence*", mark the re-entrance of the Page.

V 1, 15: Should this speech be assigned to Balurdo?

V 1, 73:

"and he that hath the best parts *of* — I'll prick him down for my husband."

Perhaps:

"and he that hath the best parts — *Off! [To Balurdo.]* I'll prick him down for my husband."

V 1, 243:

"Do you hear, *yon* thing called duke?"

Read "*you*"?

V 1, 344—45:

"*Ant.* Dear father.

And. Sweet son, *sweet son,* I can speak no more."

"Sweet son" is repeated merely by printer's error.

V 1, 369:

"Now there remains no discord that can sound
Harsh accents to the ear of our accord:
So please *you* [old eds. 'your'], niece, to match."

Read: "So please *our* niece to match"; and for the colon at the end of the preceding line, subsistute a comma?

2. *Antonio's Revenge.*

I 1, 21:

"First, know, my *heart* [old eds. "hart"] was rais'd
Unto Andrugio's life upon this ground."

Read "*hate*"?

I 1, 76:

"Whose *sinking* thought frighted my conscious heart."

Read "*seeking*"?

I 1, 283:

"Then come, let's *sit* and weep and wreath our arms."

Possibly *sit* is a misprint for *sith* (= sigh). Cp. II 2, 46—47:

"Yes, mother, I do sigh, and wring my hands,
Beat my poor breast, and wreathe my tender arms."

I 2, 339:

"This heart in valour even Jove out-goes:
Jove is without, but this 'bove sense of woes:
And such *a one, eternity.*"

Read "*I own eternally*"?

II 1, 10: The reading of ed. 1602 is correct:

"O let me hug *my* bosom, rub *my* breast."

Bullen, following ed. 1633, reads *thy* in either case. But cp. *A. & M.* III 2, 60:

"Lord, how I clap my hands, and smooth my brow,
Rubbing my quiet bosom," &c.

II 1 58:

"Must have his followers beasts, *damn'd* slavish sots."

Read "*dumb*"?

II 1, 154:

"The port holes
Of sheathed spirit are ne'er *corbed* up."

Read "*corded*"?

II 2, 36:

"A *self-sown* [old eds. "self-one"] guilt doth only hatch distrust."

Read "*self-own'd*"?

IV 1, 6: Transfer "*rheum*" to the end of l. 5.

IV 1, 149:

"With my *unnookt* simplicity."

Read "*uncrookt*"?

IV 1, 170:

"By the *[im]pulsive* strain of conscience."

Read "*compulsive*"?

V 2, 179:

"May his style be deck'd
With freshest blooms of purest *elegance*."

Read "*eloquence*"?

3. *The Malcontent.*

I 1, 82:

"Do, kick, thou hugely-horned old duke's ox, good master *Make pleas*." [Old eds. "Make pleece".]

Read "*Make-place*"? Bilioso is a Marshal. Cp. V 3, 28: "But is not Marshal *Make-room*, my servant in reversion, a proper gentleman?"

I 1, 293: Bullen's alteration of the text is unnecessary, and offensive.

II 2, 51:

"Slaves! *ay,* favour; ay, marry, shall *he rise*." [Old eds. "Slaves I favour, I marry shall he rise."]

Read: "Slaves *I* favour — ay, marry — shall arise."?

II 2, 75:

"It must be so, for where great states revenge,
'Tis requisite the parts be closely dogg'd,
(Which piety and soft respect forbears.)"

[Old eds. "Tis requisite the partes with pietie
And soft respect forbeares; be closely dogd,
Lay one" &c.]

The emendations of Dyce and Lettsom are no more satisfactory than that of Bullen. I would read:

"'T is requisite ye part with piety,
And soft respect forbear; be he closely dogg'd."

V 2, 27 sqq.:

"no man securely breathes
Out of deservèd [some copies of ed. A. read "distuned"] ranks; the crowd will mutter, 'fool':
Who cannot bear with spite, he cannot rule."

Read:

"no man securely breathes;
Out of distunèd ranks the crowd will mutter;
Fool,
Who cannot bear with spite, he cannot rule."?

V 3, 190:

"Yet thus much let the great ones still *conceive*." [Old eds. "conceale".]
Read "*concede*"?

4. *The Dutch Courtesan.*

I 1, 54 and 58: These speeches should be assigned to Tysefeu. Cp. p. 52. The stage-direction at l. 60 should be "*Exit with Page.*"

II 1, 105:

"By this time she *has assure[d]ly* heard of my resolved marriage."

Halliwell's reprint has "shee *assurely* heard".

Read "she *has surely* heard".

II 1, 127:

"Heat wasteth heat, light defaceth light."

Qy. "*and*" before first "light"?

II 1, 149:

"He that must love, a fool and he must kiss."

Read: "He that must love's a fool and (= if) he must kiss."?

II 1, 167:

"my companion *as* worshipful".

Read: "my companion*s* *are* worshipful"?

II 2, 113:

"If there be wisdom, reason, honour, grace,
Of any foolishly esteemèd virtue —"

Read "*Or*"?

II 2, 214:

"Yet man's but *man's* excrement — man breeding man
As he does worms; or this, to spoil this nothing.
[He spits.]"

Read:

"Yet man's but excrement — man breeding man
As he does worms or this. [He spits.]
To spoil this (= this is) nothing."?

IV 1, 4: This speech should be assigned to *Sir Hubert.*

IV 2, 5:

"They are much possess'd
Of force *most, most all* quarrel."

Read:

"They are much possess'd,
Of force *must almost* quarrel."

IV 2, 45: For "*virtues*" read "*virtue*"?

IV 4, 58:

"O passion, O my grief! which way wilt break, *think,* and consume!"
Read "*sink*"?

IV 5, 72:

"I think you say not true, sister; shall we know one another in the other world."

Read:

"I think you say not true. Sister, shall we know" &c.?

V 1, 105:

"The end of hall *as* thee."

Read "*is*"?

V 3, 71:

"Trouble not your sconce, my Christian *brothers.*"

Read "*brother*"?

5. *The Fawn.*

Prologue 12:

"That have naught left to be accompted *any,*
But by not being."

Read "*by*"?

I 2, 59:

"Of repressèd heat and steady life".

Read: "of *still*-repressed heat" &c.?

II 1, 350:

"I ha' not the weak *sense* of some of your soft-eyed whimpering ladies."
Some of the old eds. give the (probably correct) reading "*fence*".

II 1, 550:

"You go about with most direct entreats
To gain her love, and to abuse *her* father."

Read "*your*"? Cp. line 554:

"Will you, I say, abuse your most wise father?"

IV 1, 417:

"Why did not Heaven make us a nobler creature than women to *show unto?*"

Read "*shove into*"?

IV 1, 497: To avoid ambiguity, place a comma after "only".

IV 1, 605:

"With constant virtue, *best feigned* chastity".

Read "*restrained*"?

V 1, 87:

"here's likewise prophesied a great scarcity of gentry to ensue, so that some *bores* shall be dubbed Sir Amoroso."

Read "*boors*"?

V 1, 169:

"'Tis lamentable; pity your grace has forgot it."

Omit the semi-colon?

V 1. 308:

"thy vice, from *apparent here,* has made thee an apparent beggar."

It is difficult to understand why Bullen hesitates to accept the obvious reading "*apparant heir*". In one of the satires a parallel case is cited.

6. *Sophonisba.*

I 1, 42:

"thy uncle Publius blood
Which Carthage drunk; thirty thousand souls
Of choice Italians Carthage set on wing."

Read "*and* thirty thousand souls"?

I 2, 12:

"I hate these figures in locution,
These about *phases* forced by ceremony."

Deighton would read "about-*faces*"; but Halliwell's reprint gives "about *phrases*", which is no doubt correct.

I 2, 168:

"My choice vex'd Syphax, enraged Syphax struck
Arm's fate; yet Sophonisba not repents."

I should put a semicolon after "struck". "Arms' fate!" I should take to be an exclamation, suggesting 'we lost by *the fortune of war*'.

I 2, 228:

"Nature made all the rest of thy fair sex
As weak essays, to make *thee* a pattern
Of what can be in woman."

Read "*but* thee"?

II 1, 18:

> "And what decrees our very virtuous senate
> Of worthy Massinissa, that now fights,
> 'And (leaving wife and child) bleeds in good arms
> *For right old* Carthage."

Qy. (1) "For right *of*". (2) "*To* right old". (3) "For rival'd"???

II 2, 31:

> "Some commonwealths may let a noble heart
> Even bleed to death abroad, and not *bemoaned*
> Neither revenged, at home."

Read "*be moaned*"?

II 2, 43:

> "*Most only* man".

Qy. "*Ruffianly*"?

III 1, 67:

> "The god of service is *however* gain."

Does this mean 'gain however acquired', or should we read "*for ever*"?

III 2, 48:

> "Jove, say *it,* thou dost lie."

Read: "Jove! say that thou dost lie." (The compositor has mistaken the contraction of "that".)

IV 1, 63:

> "corruption *then* as much
> As thou shalt do."

Read "*doth*"?

V 1, 8:

> "why, know love *dotes* the fates,
> Jove groans beneath his weight."

Read "*douts*"?

V 1, 35:

> "if aught
> Of plagues lurk in your *deep-trench'd* brows".

Read "*deep-intrenched*"?

V 3, 10:

> "hear her that for long time
> Hath seen no wished *light*."

Read "*sight*"?

V 3, 34:

> "This night be love's high feast.
> *So.* O'erwhelm me not with sweets; let me not drink
> Till my breast burst, O *Jove,* thy nectar-skink."

Read "love"? 'Tis *Love's* high-feast, not Jove's.

7. *What You Will.*

Induction 63:

"Music and poetry were first approved
By common sense; and that which pleased most
Held most allowed *pass: know* [old eds. "not"] rules of art
Were shaped for pleasure, not pleasure to your rules."

Read: "Held most allowed. *Pize on't!* rules of art" &c.?

I 1, 124:

" the dishonour'd match of their niece Celia, widow, to their brother —"

Read "widow to their brother".

I 1, 227:

"'tis now a forward morn,
For he take rest."

Omit comma, and read "*'fore*"?

I 1, 260: The reading of the old eds. is probably correct.

II 1, 75:

"He's a hyena, and with civet scent
Of perfumed words draws to make a prey
For laughter of thy credit."

Read "draws *thee*"?

II 1, 155:

"I *bear* these gnats that hum about our ears."

Read "*bar*"?

II 2, 175:

"philosophers
Stood *banding* factions."

Read "*bandying*"?

II 2, 202:

"So thou canst seem, 'tis held *the* precious wit."

Read "*thee*"?

II 2, 11—12:

"my guts were rinced 'fore the heavens. I look as pale ever since, as if I had ta'en the diet this spring."

Full point after "rinced"; comma after "heavens"?

II 2, 45:

"If love be holy; if that mystery
Of co-united hearts be sacrament;
If the unbounded goodness have infused
A sacred ardour, if a mutual love,
Into our species, *of* those amorous joys,
Those sweets of life, those comforts even in death,
Spring from a cause above our reason's reach;" &c.

After "species" there should be a semi-colon; and for "*of*", read "*if*".

III 2, 99: For "*meat*" read "*meet*".

IV 1, 127:

"by this light the *dull-ey'd* thinks he does well, does very well."

Read "*dullard*"?

IV 1, 144:

"he hath *more* in this train."

Read "*none*"?

V 1, 29:

"a fellow that would ha' been *gull'd* [old eds. "guld"] to ha' shoved into your society —"

Read "*glad*"?

V 1, 153: "Enter Quadratus, Laverdure" &c. But they were upon the stage at the beginning of the scene, and their *Exeunt* has not been marked.

V 1, 188. Verse omitted in old eds. A rime suggests itself:

"Cuckold be whene'er thou bride thee;"
[Boys and ballaters deride thee.]

V 1, 276:

"*jeer'd* at."

Old eds. have "*geird*", possibly for "*gernd*".

V 1, 288:

"*Now* to stop and cross it with mere like deceit."

Read "*How*"?

V 1, 300:

"your *deputation* dead, hath made my love live, to offend you."

Qy. "*reputation*"?

8. *Eastward Ho.*

V 1, 30:

"But he is e'en well enough served, Sin, that so soon as ever he had got my hand to the sale of my inheritance, run away from me, *and* I had been his punk, God bless us!"

Read "*as*"?

V 1, 49:

"*True,* [old ed. "Trie"] Sin, let *him* vanish."

Read: "*Fie*, Sin, let *'hem* vanish"?

V 1, 136:

"You smell the Touchstone."

Read: "You smell *o'* the Touchstone"?

V 2, 68:

"If I should give any farther *care* I were taken."

Read "*eare*"?

9. *The Insatiate Countess.*

I 1, 77:

> "Flames into flames, seas thou pour'st into seas."

Read "Flames into flames thou pour'st, seas into seas."?

I 1, 177. Ed. 1613 rightly omits "I were".

I 1, 324:

> "These hot flames of love, that else will be
> As fire midst your nuptial jollity."

Read: "*Quench* these hot flames" &c.?

I 1, 395—96: A pun upon "thee" and "the". The second "*the*" should be printed "*thee*".

II 1, 54:

> "Fair bride, some servant of yours, that here *imitates*
> To have felt the heat of love bred in your brightness."

Read "*intimates*"?

II 1, 90—109. Lines 104—109 prove that Bullen has wrongly attributed the speeches. Cp. pp. 166 and 241. Assign the speeches as follows:

> "*Clar.* Thou shalt as soon . . .
> *Tha.* Would love could . . .
> *Abig.* You grasp my hand . . .
> *Rog.* Not as you grasp . . .
> *Abig.* Well, sir, your visor . . .
> *Rog.* Grace me to wear . . .
> *Abig.* Ay, marry; I like . . ."

So, after l. 96, the stage-direction should be "*Rogero holds her by the hand.*"

II 1, 205:

> He's gone! *That* lightning that a while doth strike
> Our eyes" &c.

Read: "He's gone, *as* lightning" &c.?

II 2, 28—34: The old reading is correct. The brackets are used as we should use marks of quotation.

II 2, 51:

> "I have had stones on him *all red.*"

Read "*already*"?

II 1, 43: For "fate-cross'd", the measure demands "fate-crossed".

III 2, 7:

> "Fear keep with cowards, *air-stars* cannot move."

Read: "air [nom.] stars [acc.] cannot move." The meaning is, Let fear — which is mere breath and cannot affect what is

fixed or fated — dwell with cowards. Bullen and Deighton make unnecessary emendations.

III 2, 46:

"'Tis shape makes mankind femelacy."

Qy. "'Tis shape *that* makes *mankind's supremacy*."?

IV 1, 69:

"My lord, I brain'd him with a *[c]leaver*."

Is it likely such a misprint would occur twice within a few lines. Why not "*lever*"?

IV 1, 130:

"He brought to rob her of jewels and coin."

Read "of *her* jewels"?

IV 3, 54:

"Courting her smoothly like a *femalist*".

Perhaps we should read "*formalist*"?

IV 5, 32:

"Has pleasure once again turned thee *again*
A devil? art not Gniaca — hah?"

Read:

"Has pleasure once again turned thee a devil?
Art not Gniaca — hah?"

V 2, 47:

"I am governor of this castle of *cornets*."

Read "*cornutos*"?

V 1, 71: This speech belongs to Rogero, not to Claridiana.

V 2, 128. "Watery-*colour'd* anger" should probably be "watery *choler'd* anger". The old ed. has "cholored".

10. *Pygmalion.*

ll. 103—106:

"But when he saw, poor soul, he was deceived
(Yet scarce he could believe his sense had failed),
Yet when he found all hope from him bereaved,
And saw how fondly all his thoughts had *erred* —"

Read "*strayed*"?

l. 139. "goodess", misprint for "goddess".

Lines in Praise of Pygmalion.

l. 9:

"O sing *pæana* to my learned muse."

Read "*a pæan*"?

11. Satires.

II 45:

"And told her there *he* might his dolors read."

"*She*", as in Halliwell.

II 65:

"*What* that depaints a church-reformed state."

Read "*With*", as in Halliwell.

II 90:

"Where he hath no promotion's *livelihood*."

Read "*likelihood*"?

III 59:

"No, poesy not fit for such an action."

Read "poesy'*s*"?

12. *The Scourge of Villainy.*

Prose Epistle: "I cannot, *nay*. I will not delude your sight with mists."

Read: "I cannot *say* I will not" &c.?

I 1, 1: This line should be marked as a quotation. The next line is a reply to it.

I 1, 61:

"All Protean forms, thy wife in venery
At thy enforcement takes."

Read:

"All Protean forms thy wife in venery,
At thy enforcement, takes."

I 2, 57:

"But now (sad change!) the kennel sink of slaves,
Peasant great lords, and servile service craves."

Omit comma after "slaves"; and for "*peasant*" read "*Presses*"?

I 3, 144—45:

"As much rose-juice? O bath! O royal, rich,
To scour Faunus" &c.

Read:

"As much rose-juice, a bath (O royal, rich!)
To scour Faunus" &c.

For the comma after "stallions" (l. 144) read a semicolon.

I 4, 49. "What will not *poor* need *force*?" is very likely right. Yet I can't resist the suggestion that it perhaps should be: "What will not need *perforce*?"

I 4, 105:

"Young *Furius,* scarce fifteen years of age,
But is, straight ways right fit for marriage —
Unto the devil."

Read: "Young *Furia's* scarce fifteen" &c.?

University of Sydney, N. S. W.

J. Le Gay Brereton.

ZUM GEBRAUCH VON *THAT WHICH* UND *THOSE WHO.*

I. *that which.*

Wenn man die in Mätzner's gram. III 563 ua. gegebenen beiden beispiele: Matth. 13, 19: "And catches away *that which* was sown in his heart" und Macaulay, H. of E. II 186: "He had done *that which* could never be forgiven" miteinander vergleicht, so wird man erkennen, dass in dem ersten satz *that* den ganzen umfang dessen in sich schliesst, was durch den relativsatz ausgedrückt wird, während im zweiten *that* eine einzelne tatsache hervorhebt, von jener bestimmten art, wie sie der relativsatz angibt. Im Deutschen wird man das erste mal *that* durch 'dasjenige, das' übertragen können, während es das andere mal unübersetzt bleibt oder durch 'etwas' oder vielleicht am besten durch ein substantiv zu geben ist. Ob Koch in der »Wissenschaftlichen grammatik der englischen sprache« die auf das neutrale *that* bezüglichen relativsätze in dieselben beiden gruppen einteilen will, ist mir nicht recht klar geworden. S. 389 heisst es: »Hierfür« — nämlich für: *what* (das, was), welches gleichzeitig das hinweisende *that* vertritt und einen unbestimmten neutralen begriff ausdrückt — »erscheint zuweilen, doch seltener, *that which,* welches jedoch fast stets gebraucht wird, wenn *that* für einen bestimmten einzelbegriff steht.« Zwar sind die beiden ersten beispiele, die er gibt, ganz passend für die beiden arten, die wir unterschieden haben: "*That* took place *which* Sir Richard Lundin had foreseen" und "He had done *that which* could never be forgiven"; aber sein drittes beispiel behandelt ein

ganz anderes *that which*: "He also made no pursuit after the two other divisions of the Scots, but followed *that which* the dog pointed out," und seine regel soll also wohl bedeuten, dass ein auf ein vorhergehendes substantiv zurückweisendes *that* mit folgendem *which* nicht durch *what* ersetzt werden kann.

Fälle der zweiten art, in denen also *that* durch 'etwas' oder durch ein substantiv zu übersetzen ist, sind im Neuenglischen, von älterer zeit bis heut, nicht selten; hier nur einige beispiele:

Trollope, Ralph the Heir I 38 f.: Then he put his right arm round her waist, pipe and all, and kissed her . . . It would have been very nice if Ralph would have told her that he loved her, — but this was not nice. *That* had been done *which* she would not dare to tell to Patience, etc.

Tauchn. Magazine 9, 22: These good people were absolutely ignorant that their land contained *that which* was quite as valuable as a gold mine.

Jerome, Diary of a Pilgrimage 259: In dreams, there happens *that which* human language cannot tell.

Bulwer, Money III 1: I have *that* on my mind *which* only a friend — a sister — might presume to say to you; usw.

Ganz besonders häufig aber ist diese ausdrucksweise, wenn von einer person, ihrem benehmen, ihrer haltung, gesicht, stimme, ton usw. gesagt werden soll, sie besässen jenes *je ne sais quoi*, welches der relativsatz näher bezeichnet.

1. In verbindung mit *there is*.

Kavanagh, Queen Mab I 105: *There was that about him that* did not please her.

Bulwer, Night and Morning 34: *There was that about him which*, if it did not win liking, tended to excite respect.

Rider Haggard, Cleopatra I 269: And I think *there was that about me which* startled her.

Holme Lee, Basil Godfrey's Caprice I 140: *There was that in Ruth which* suited him in his better moods quite as well as it would have suited his mother.

Byron, Childe Harold's Pilgrimage IV 137: But *there is that within me which* shall tire Torture and Time, and breathe when I expire.

Carlyle, Sartor Resartus 203: Let us confess, *there is that in the wild, much-suffering, much-inflicting man, which* almost attaches us.

Black, Madcap Violet 199: She did not answer as she left the room; but *there was that in her face that* rendered him somewhat uneasy.

Dickens, Cricket 299: *There was that in his pale face which* made the other rise immediately.

Holme Lee, l. c. I 152 f.: *There was that in his countenance which* deterred her.

Maxwell, Stories of Waterloo 259: *There was that in his air which* bespoke the gentleman and soldier.

Cooper, The Spy 128: *There was that in the air of the housekeeper which* bespoke distress of an unusual nature.

James, The Portrait of a Lady II 169: *There was that in her expression and attitude which* would have suggested that she was expecting a visitor.

Thackeray, Esmond 133: young as he was, *there was that in Esmond's manner which* showed that he was a gentleman too.

Ib. 375: The people about the Court said *there was that in her manner which* frightened away scoffing and condolence.

Thackeray, Pendennis I 130: *There was that in Foker's manner and appearance which* would have put an inquisitor into good humour.

Ib. I 313: *There was that about his style and appearance which,* as we have said, was rather haughty and impertinent.

Rider Haggard, l. c. II 103: *There was that about his voice which* rings in my ears like some oracle of fate.

Ruffini, Vincenzo I 56: *There was that in the tone of the question which* prompted an answer conformable to the wishes of the questioner.

Jerome, l. c. 82: He thought *there might be that in his tones and gestures from which* they would gather the sense of what he was saying.

Tauchnitz Magazine 7, 30: *There was that in the Turk's eye and in the furious glances of his followers which* bade him go now if he would go at all.

Ähnlichkeit mit diesen beispielen haben die folgenden:

Tauchnitz Magazine 10, 45: *There was that within their hearts which* banished all thoughts of mundane things.

Dickens, Martin Chuzzlewit 480: Tom little knew that *there was that in Ruth's own heart*, but newly set there, *which* had helped her to the reading of his mystery.

Holme Lee, l. c. I 218: *There was that in his love for her that* made it easier to him and pleasanter to tell her his thoughts, . . ., than it would have been to tell them to his sister or to any of his men friends.

Dickens, Dombey 15a: The last time he had seen his slighted child, *there had been that in the sad embrace* between her and her dying mother *which* was at once a revelation and a reproach to him.

Dickens, Master Humphrey's Clock II 346: How does he know and why does he haunt this house, whispering through chinks and crevices, as if *there was that between him and you, which* neither durst so much as speak aloud of?

Seltener bedient man sich dieser ausdrucksweise in bezug auf sachen:

Trollope, l. c. I 17: *There was that in the letter* which he had perused so carefully *which* he knew must be communicated to his girls.

Mark Twain, A Yankee at the Court of King Arthur II 108: *There is that about earthly pomps which* doth ever move to reverence.

Dass die Engländer in all diesen fällen *that* nicht als determinativum, sondern als indefinitum empfinden, wird dadurch bewiesen, dass in völlig gleich gebauten sätzen *that* durch *something, a something*[1]) vertreten wird.

G. P. R. James, Eva St. Clair 240: *There was something about Arthur Gray,* though he was badly dressed, *which* was not to be mistaken for any other thing on the face of the earth than the air of a gentleman.

Dickens, Martin Chuzzlewit 229: *There is something within me which* gives me the assurance that this enlightened patronage would not be thrown away.

Tauchnitz Magazine 23, 53: *there was something about her face and figure that* I liked.

---

[1]) Ehemals auch *somewhat.* Fielding, Tom Jones I 135: *Mr. Jones had somewhat about him, which,* though writers are not thoroughly agreed in its name, doth certainly inhabit some human breasts. Vgl. auch Thackeray, The Newcomes III 233: *There was a tone about Sir Barnes Newcome* she did not like.

Ib. 59: *there was something about this woman's face that* held my attention.

Maxwell, l. c. 127: *There is something in that voice and accent that* assures me we were not always strangers.

Byron, Don Juan II 116: and in her air *There was a something which* bespoke command.

Ib. IX 47: *There was a something in his turn of limb, And still more in his eye, which* seem'd to express That, though he look'd like one of the seraphim, There lurk'd a man beneath the spirit's dress.

2. In verbindung mit *to have* und *to read.*

Dickens, Martin Chuzzlewit 106: I left home originally, because *I had that within me which* wouldn't be domineered over by a sister.

Thackeray, Esmond 153: but, besides his grief, which he took into prison with him, *he had that in his heart which* secretly cheered and consoled him.

Thackeray, Denis Duval 68: *Your hands have that on them which* the gifts of a few guineas cannot wash away.

Scott, Ivanhoe 461: His general appearance was grand and commanding; but, looking at him with attention, *men read that in his dark features from which* they willingly withdrew their eyes.

Ersetzt durch *a certain something* in

Tauchnitz Magazine 9, 49: And yet *Harold's face had in it a certain something that* is not to be found in a brother's, and *Miranda's had just the first shade — the faint dawn, of something that* is not to be found in a sister's.

II. *those who.*

Macaulay, Essays II 237: "Those who saw him in his decay, . . ., say that his speaking was then, for the most part, a low, monotonous muttering, audible only to *those who* sat close to him"; und Tom Brown's School-Days 193: "for in every society, however seemingly corrupt and godless, there are *those who* have not bowed the knee to Baal."

Das *those* im ersten satz verhält sich zu dem im zweiten genau so wie die erwähnten beiden arten des *that*; einmal umfasst es alle, von denen der relativsatz etwas aussagt, und zweitens bezeichnet es einige von denjenigen personen, die der

relativsatz näher charakterisiert. Im Deutschen werden wir das zweite *those* durch 'einige, welche, leute, personen, menschen' oder ein anderes substantiv zu übersetzen haben.

In den mir zur verfügung stehenden grammatiken habe ich diese erscheinung nur erwähnt gefunden in Im. Schmidt § 281, anm. 3: There are those — (= there are persons, people who —), es gibt Leute, die. There were those who looked on the militia with no friendly eye.

Dieser gebrauch des *those* ist im Neuenglischen schon in älterer zeit nachzuweisen, und zwar findet es sich, wie Schmidt richtig angibt, fast immer in verbindung mit *there is*; auch hierin zeigt es ähnlichkeit mit dem oben erörterten *that*. Nur einmal habe ich es in verbindung mit *to have* angetroffen:

Maxwell, l. c. 166: He appeared sensible in his last moments, and conscious that *he had those around who* were anxious to relieve his suffering.

Einige weitere beispiele zu dem von Schmidt angeführten sind:

Scott, Ivanhoe 410: Yet *there are those among them who* shame not such high descent.

Thackeray, Pendennis I 232: *There were those among them who* said he was the house-steward, only he dined with the family.

Thackeray, The Newcomes IV 110: and *there are those of my name living in Newcome who* would not be very happy to see me and mine.

Cooper, The Spy 209: *there are those that* are dear to you.

Ross, The Pretty Widow 258: *there were not wanting those . . . who* made belief always to have had some inkling of the truth.

Bolderwood, Robbery under Arms II 127: always believe *there are those who* will think of you, pray for you, etc.

Peard, Donna Teresa 53: and although *there were those who* prophesied rebellion, etc.

Tauchnitz Magazine 7, 31: Go first. *There are those outside who* will protect us.

Berlin. H. Willert.

THE RELATIVE *THAT* WITH BREAKSTRESS.

For the exact meaning of Breakstress the reader is referred to Sweet's N. E. Grammar § 1895, where we read: "If a naturally weak-stressed connective word is separated from the words which would otherwise follow it by an inserted group or clause, it receives strong breakstress: *he is, physically speaking, a failure; a man who, if he had the chance, would do great things*" etc.

Now, in discussing the Relative *that*, Sweet says (§ 2128): "As it is always pronounced with a weak vowel (đət), it cannot take stress, and hence cannot be followed by a pause. Thus we could not substitute it[1]) for *who* in: *he is a man, who if . . .*"

In other words: *that* can take no Breakstress.

I am afraid I am not so sure that the Relative *that* is always pronounced with a weak vowel. And that *it actually does take breakstress* from time to time may be proved by a handful of quotations which I have collected in the course of a few months' reading.

But they'l laugh you, Sir, and find fault, and censure things, *that*, A gad, I'm sure they are not able to do themselves. (Buckingham, The Rehearsal, Arber. 39.) — Since he went, two incidents have happened, *that*, had not my spirits been particularly elated, would greatly have disconcerted me (Miss Burney, Evelina, Rivington 1834, page 280). —

And who that knew him could forget,
The busy wrinkles round his eyes?
The slow wise smile *that*, round about
His dusty forehead drily curled,
Seemed half within and half without,
And full of dealings with the world.

(Tennyson, The Miller's Daughter.)

Or who is it *that*, looking at the productions of Raphael or Titian, is the person of true taste, he who finds what there is,

[1]) In Sweet's Grammar this word "it" is printed in italics — by an oversight, I suppose, there being not the slightest occasion for italics.

or he who finds what there is not, in each (Hazlitt, On Taste, World's Classics 161). —

> Though thou seest me not pass by,
> Thou shalt feel me with thine eye.
> As a thing *that*, though unseen,
> Must be near thee, and hath been.
>
> (Byron, Manfred I 1.)

> Bells, *that*, from the neighbouring cloister,
> Rang for the Nativity.
>
> (Longfellow, The Norman Baron.)

> A charm from the skies seems to hallow us there,
> *That*, seek through the world, is not met with elsewhere.
>
> (Home, Sweet Home.)

Here's a fender, *that*, if you had the misfortune to hang yourselves, would cut you down in no time (George Eliot, Middlemarch, Rand, MacNally & Co. II 169). — The Prince's eldest son in this line of oratory not only started with the benefit of the paternal experience, he brought to it an air at least of geniality, a tact, partly native, partly acquired, and a faculty for taking pains in small things *that*, with his excellent brains and a superlative information on any subject always at his disposal, make him one of the cleverest Englishmen of his time (From: Escott, King Edward VII and his Court. In: Literary World 12 June 1803, page 547 b). — We wonder what the book is *that*, according to the University Correspondent, has recently been set by the University of London (Lit. World 24 April 1903). — And yet, at his best, he knew how to deliver himself so excellently well of satire, merriment, brilliant comment, pointed allusions — all couched in English *that*, despite the faults of the model upon which it was founded, makes a reader sigh for the standard once upheld sturdily by men and women of culture — that on chance occasions a critic is tempted to praise him a little too much (Lit. World 17 July 1903). — The motive running through all the stories is the influence of the priest in Ireland, an influence *that*, in Mr. Moore's view, has the most depressing and deadening influence upon the life of the Irish peasantry (Lit. World 19 June 1903). — . . . and added their clamour to the boom of the tocsin *that*, as by magic and in a moment, turned the streets of Paris into a hell (Stanley Weyman, Count Hannibal 40). — A large thin-lipped mouth *that*, without weakness,

suggested patience (Mrs. Humphrey Ward, Lady Rose's Daughter, Tauchn. I 232). — It is neither Croquet nor Ping-Pong *that*, in this season of social depression, really sustains the flagging spirits of Selina and Mr. Soulsby (Russell, A Londoner's Log-Book. Tauchn. 151). — With some apologies, *that*, a lady who understands the language says, imply a reflection on his nation (Dobson, Richardson, Engl. Men of Letters 135). — The latter has qualities *that*, as happened in Miss Fowler's first book, recall to my Baronite the touch of the vanished hand that wrote Adam Bede (Punch 15 Oct. 1902, 254 a).

Utrecht, August 1903. P. Fijn van Draat.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHE.

Alexander Schmidt, *Shakespeare-Lexicon.* A complete Dictionary of all the English words, phrases, and constructions. Third Edition revised and enlarged by Gregor Sarrazin. 2 vols. XIII + 1485 pp. 4°. Berlin, Georg Reimer, 1902. [Also with German title-page.] Price M. 24,00; bound M. 30,00.

When you have consulted a book a few thousand times and have generally found everything you wanted, often even more than you had looked for, while you have scarcely ever been disappointed, that book becomes your friend and you feel you owe a great debt of gratitude to the author, whose hand you would have liked to shake to thank him for everything you have learnt from his book. This is my case with Al. Schmidt's *Shakespeare-Lexicon*, and I am sure most students of the English language and literature will concur with me. Shakespeare is and always must be the central figure of English philology, and therefore it is an invaluable boon to us that his language should have been studied in so exhaustive and scholarly a manner as probably that of no other author in the world, at any rate none that has written so much as Shakespeare. Schmidt's Lexicon has been of great use to every commentator and is frequently quoted in all recent editions, and if Franz's *Shakespeare-Grammatik* is in so many respects superior to Abbott's *Shakespearian Grammar*, it is no disparagement to Franz to say that this superiority is largely due to the fact that he was able to utilize Schmidt's investigations. And the same remark holds good of many other grammatical works, even of such as do not deal specially with the Elizabethan period, as I know from my own experience. It is, however, perfectly unnecessary to expatiate to the readers of the *Englische*

Studien on the merits of this great work, and I might content myself with a reference to the very able appreciation by Michael Bernays which this periodical reprinted on the occasion of Schmidt's death (vol. XI, p. 369): we have Schmidt's own words (ibid. p. 384) that it would be difficult to improve on Bernays's exposition of the plan und general features of the *Lexicon.*

Professor Sarrazin has done a very meritorious piece of work in bringing the third edition up to date wherever modern research has cleared up doubtful passages or added new explanations of obscure words. As the work was stereotyped, it has only in rare instances been possible to do this in the bulk of the dictionary itself (see, however, the articles on *freestone-coloured, harbinger* and others); in most cases the new explanations have been placed in a supplement of thirty pages to which we are referred by stars in the Lexicon itself. This supplement testifies to a very extensive reading and will be useful to all those who have not ready access to all recent editions or who do not care to look up a passage in every edition on the chance of finding in them anything besides the old explanations repeated over and over again. Professor Sarrazin's selection from among the numerous interpretations offered by recent writers seems on the whole to be excellent, though probably no one else would have included and excluded exactly the same explanations as he does.

If the following list of things I should have liked to see altered includes rather too many trifling minutiæ, my excuse must be that the work of the original author and of the present editor is so perfect that it seems impossible to point out any serious short-comings.

abide: the quotation Mids. III 2, 335 ought to have been given here as well as under *aby,* as the folios read *abide.*

acknowledge: in Lr. IV 7, 4 (To be acknowledg'd, Madam, is ore-pai'd) the rendering "to own with gratitude" is, perhaps, not quite adequate.

activity: in the last quotation read *erection* instead of *evil.*

again: the intensitive use so ably dealt with by Hoppe in his *Supplement-Lexikon* (2nd ed. p. 13) is found in H4B III 2, 188 and Macb. V 3, 53; perhaps also in other places.

batlet: The first folio (As II 4, 49) reads *batler,* which may be the correct form, see NED.

be: I do not find any mention of the phrase "on Ash-Wednesday was four year" (Merch. II 5, 27); similar phrases are common even now.

beach: the original sense of 'pebbles' is probably the Shakespearian one; similarly *beached* and *beachy* seem to signify 'pebbly'.

besort: I doubt very much the existence of any such substantive with the meaning of 'suitableness, convenience'. It is found in one place only, Oth. I 3, 239, where, with a very slight emendation, we may read: "With such accomodation *as* besorts *And* leuels with her breeding" (*and* and *as* transposed; *s* added to *besort;* the verb *besort* is found in *King Lear*).

braid adj.: see Skeat, Trans. Philol. Society 1885—1887, p. 286 (= braided).

brainish in Hamlet; 'headstrong, passionate' seems better than 'brainsick' (see NED.).

brush: here, too, the NED. gives a valuable correction, see brush sb[3].

chops: 'a person with fat or bloated cheeks', see the quotation from Cotgrave given in NED. This is at any rate clearer than the remark quoted in the Supplement from the Clarendon Press Edition.

cobloaf: see Minsheu in NED.

commodity: see ibid. 7 b; what is given in the Supplement is not quite sufficient.

congy, congee in H 8 IV 2, Vision; but this Vision has probably been excluded from the Lexicon on purpose; it offers a second instance of *bay* 'laurel'.

country: why not read "English" instead of "French" p. 252, second column, l. 3 (explanation of *country matters* in Hamlet)?

fear: for fear is also found in H 8 IV 2, 82.

hair-finder: the simple and satisfactory explanation given in the Clar. Press ed. of Ado, p. 87 is preferable to that of Schmidt.

harpier: cf. the quotation from Marlowe's Tamburl. adduced in the NED., *s. v. harper.*

individable: scene individable, or poem unlimited (Hamlet II 2, 418) is well explained by Dowden as "a play which observes unity of place", and one "which disregards the unities".

it: the explanation of *it* in John II 160 (go to it grandam, child; it grandam will give it a plum) as "used for the def. article in the language of little children" is hardly tenable and

seems due exclusively to a reminiscence of Schmidt's German mother-tongue; an Englishman does not use the definite article in such cases. *It* of course is equal to modern English *its* (*it* = *you* in talking to children, so *its* = *your*) and should therefore have been included in the preceding paragraph.

lust-dieted: the explanation given in Schmidt's own edition of *King Lear* (»dessen tägliche kost die wollust ist«) seems preferable to that of Koeppel, though the difference is certainly not very great.

motion: in "hee giues me the potions and the motions" (Wiv. III 1, 105) the sense is no doubt 'evacuation of the contents of the bowels', as in modern medical phraseology.

perked (H8 II 3, 21): why not quote Wright's explanation 'perched'?

pheeze: see Storm, Engl. Philologie, 2nd ed., p. 863.

pregnant: Furness's remark to Lr. II 1, 76 (= 78) seems well worth quoting: "the ruling sense of this word is that of 'being full or productive of something'"; he finds it in eleven of Schmidt's quotations.

progress: in John V 2, 46 (doth progress) we have, perhaps, rather the noun than the verb; note that the stress is on the first syllable.

swim: the form *swom* Tp. II 2, 133 I take to be the past tense, not the participle.

unlimited, see above, *individable.*

Ursa major, Lr. I 2, 140, is omitted in the Lexicon.

wanion, which Nares and Schmidt leave unexplained, has been explained by Wedgwood and Skeat, see the latter's *Etym. Dict.*

whenas: add the quotation Wiv. III 1, 23.

while in the sense of 'till' is also found in R2 IV 1, 269.

who: the last line on p. 1364 (first column) is not correct; in Tp. V 76 the later folios like the first have *whom*, and it is only Rowe and other modern editors that substitute *who*. Conversely Tp. V 136 should have been mentioned among the passages where the first folio has *whom* and the later ones have *who*.

Schmidt's English is occasionally a little awkward, but the present editor has not tampered with it, and has not even thought fit to correct so obvious an error as *burglarian* (s. v. felon).

I have noticed the following misprints which have not been corrected in the new edition. Page 328 doorkeeper, read

Oth. IV 2, 28. — Page 439 forbid, second line, read LLL. II 26. — Page 480, go, no. 4 line 11 eic., read etc. — Page 520, he, no. 1 line 5 kows, read knows. — Page 564, first column, line 27 me rather and, read me rather had. — In Sarrazin's Supplement page 1469, lob, line 2, enterior, read exterior. — Page 1475, precious, line 2, gon, read won or got.

Among the benefits to be derived from the *Shakespeare-Lexicon* I shall mention a few. It serves to correct and supplement other dictionaries, for even the most comprehensive ones do not, as a rule, tell us whether a certain form or a certain word was common or rare at some definite period. Any one examining the relation between *ago* and *agone* would, if he had only the NED. to rely upon, believe that the latter form was the usual one or, perhaps, the only one in Shakespeare and in the Authorized Version of 1611, for quotations for *agone* are the only ones given; but Schmidt shows us that *agone* is found only twice in Shakespeare, while *ago* is used thirty times; and similarly we find in Cruden's Concordance to the Bible *agone* only in the one instance quoted in NED., but *ago* thirteen times. — It is often stated that *deer* in the old sense of 'animal generally' is Shakespearian; but when we perceive that the only instance in Sh. where the word has not the modern sense, is the fool's verse in Lear III 4, 144, we see that the old signification may have been, and probably was, obsolete at that time in ordinary language; as is well-known, the verse is found centuries before Shakespeare, and such bits of verse may very well be kept alive without the speakers understanding them in their original sense.

Schmidt himself on many occasions repudiated emendations because they introduced words not elsewhere found in our author. The argument is not wholly conclusive, seeing that in the text of Shakespeare we find a great number of *hapax legomena*. Still, no emendation should be proposed without a close examination of Shakespeare's use of the word or words in question, and in this respect, too, the Lexicon is invaluable. When I find, for instance, Van Dam and Stoffel introducing in several passages *nill* for *will not* to set the metre right, I for one think that they are wrong, for Schmidt records only four instances of *nill*, one from Pilgr. which is probably not by Sh. at all, and one from Pericles, which is perhaps just as spurious; besides, the passage belongs to one of the purposely archaic prologues spoken by Gower.

There remain the two instances, *will you nill you* in Shr. II 273, and *will he, nill he* in the gravedigger's speech, Hamlet V 1, 19; but they show only the use of the compound phrase (or fixed group-compound) now best known as *willy-nilly* (*-y* represents both *he* and *ye*), which has survived the free use of *nill* by some centuries. It seems, then, extremely unhistorical to assume the form *nill* in ordinary sentences as belonging to Shakespeare's language, for we may be sure that if this were so we should find it several times in the old quartos and folios. Similar considerations speak against the same authors' free introduction of *'se* instead of *shall* and *must* whenever these verbs make the line too long according to their notions, or whenever it is more convenient to their violent transpositions to save a syllable; *'se* is found only once in Sh. (Rom. I 3, 9), for Edgar's dialect speech, Lr. IV 6, 246, does not count as evidence when Shakespeare's ordinary language is concerned; besides, *shall* cannot have the strong sense of obligation implied by *must*. In these and other instances, Al. Schmidt's painstaking enumeration of all the places where a word occurs allows us to draw conclusions which would be far less certain if we had only such glossaries as Dyce's.

Schmidt's work has not yet been utilized for all the purposes for which it can be made available. In some respects its present editor has taken the lead by showing how chronological conclusions may be arrived at or strengthened by means of lexical correspondencies; see his *Shakespeare's Lehrjahre* and his two papers on *Wortechos bei Shakespeare* (Jahrbuch XXXIII and XXXIV). I may be allowed here to point out the remarkable fact that parts at least of the "Pseudo-Shakespearian" play of *Edward III* abound in words which belong to Shakespeare's youth but seem to have been avoided by him in his maturer age. I reprint one passage from Warnke & Proescholdt's scholarly edition, II 1, 63 ff., underlining the words that have struck me, and giving the names of all the plays and poems of Shakespeare's in which they occur:

Since greene our thoughts, greene be the *conuenticle*,
64 Where we will *ease* vs by *disburdning* them.
Now, Lodwike, *inuocate* some golden Muse,
To bring thee hither an inchanted pen,
That may for sighes set downe true sighes indeed,
68 Talking of griefe, to make thee ready grone;
And when thou writest of teares, encouch the word
Before and after with such sweete *laments*,

That it may rayse drops in a Tarters eye,
72 And make the *flynt-heart* Sythian pytifull:
For so much moouing hath a Poets pen:
Then, if thou be a Poet, moue thou so,
And be enriched by thy soueraignes loue.
76 For if the touch of sweet *concordant* strings

. . . .

88 For flattery feare thou not to be *conuicted;*
For, were thy admiration ten tymes more,
Ten tymes ten thousand more the worth exceeds
Of that thou art to praise. thy praises worth.
92 Beginne; I will to *contemplat* the while:
Forget not to set downe, how passionat,
How *hart-sicke*, and how full of *languishment*,
Her beautie makes mee. (Lod.) Write I to a woman?
96 (King) What bewtie els could triumph ouer me,
Or who but women doe our loue-*layes* greet?

Conventicle H6B. — *ease* vb. comparatively much more frequent in the first and second periods than later. — *disburden* R2. — *invocate* Sonn., H6A., R3. — *lament* subst. Lucr., R2, H6A., R3 (in the folio corrected into *complaints*), Tit. (twice). — *flint-heart*(ed) Ven. — *concordant* Phœn. — *convict* R3, *convicted* John. — *contemplate* H6C. — *heart-sick* in this signification Ro., differently in Cymb. — *languishment* Lucr. (twice), Tit. — *lay* Sonn. (three times), Pilgr., Phœn., H6B.; but it is true that it is also found in Haml. and Per.

Until another contemporaneous poet is found who favours the same words, I shall maintain that these coincidences cannot be fortuitous and that Shakespeare must be the author of the love-episode of Edward III. (and perhaps of the rest, too).

The *Shakespeare-Lexicon* further gives us conclusive proof — if such proof be needed, which can hardly be said — that Bacon cannot possibly have written Shakespeare's works, for no two authors belonging to the same country and the same period have probably differed more than these two in their manner of handling the common language. I shall adduce only a few points which may seem trifling and insignificant at the first blush, but which are really of the greatest importance, seeing that if Bacon had really written the plays and wanted to conceal his authorship, he would least of all have thought of disguising himself by means of small changes in grammatical minutiæ that nobody would notice at the time, — and who could have imagined then that three centuries later a philologist would be foolish enough to

give a thought to such things! Of the two synonyms *too* and *also* Shakespeare avoids the latter except in affected and mock-solemn style, and even there *also* is only found twenty-two times. In Bacon, on the other hand, *also's* abound, and I have counted on four successive small pages of Moore Smith's edition of the *New Atlantis* 22 instances, exactly as many as are found in the whole of Shakespeare. *Might* and *mought* seem to be nearly equally frequent in Bacon, but *mought* is found only once in Shakespeare, in the third part of *Henry VI*, a play which many competent judges are inclined not to ascribe to Shakespeare at all. At any rate, this one instance in one of his earliest works weighs nothing as against the thousands of times *might* is found. Shakespeare uses *among* and *amongst* indiscriminately, Bacon seems to use *amongst* exclusively. Shakespeare has *scarcely* as well as *scarce*, but Bacon has only *scarce*; Bacon frequently employs the conjunction *whereas* which is not found at all in the undoubtedly genuine Shakespearian plays, etc. [1]).

Elizabethan literature abounds with difficult and interesting problems; many of these are such that it would be easy to solve them or at least to bring them nearer to a solution than they are now, if we had separate dictionaries, as full and as reliable as Schmidt's, of the works of Kyd, of Marlowe, of Ben Jonson, etc. It should be possible by cooperation to bring about such a collection of separate lexicons; and even the smallest contribution towards that end, a complete concordance for instance to a single play, would be a much more valuable gift to the serious student of the English language and literature than many articles and dissertations of the usual kind. Honour to Alexander Schmidt, who has paved the way in such an admirable manner!

Gentofte, near Copenhagen, July 16. 1903.

Otto Jespersen.

LITERATUR.

Louis Wardlaw Miles, *King Alfred in Literature*. Dissert. John Hopkins Univ. John Murphy Company, Baltimore, 1902. 131 pp. 8°.

---

[1]) My suggestions on the linguistic differences between Bacon and Shakespeare are now being worked up in greater detail by one of my pupils.

The present English poet laureate, Mr A. Austin, published in the year 1896 a drama in five acts called *England's Darling*. He declared in the Preface that "the greatest of Englishmen had never been celebrated by an English poet" and, once more, that "no Englishman had sung of Alfred the Great". Soon after, Mr J. L. Arnold wrote a dissertation on *King Alfred in English Poetry* (Meiningen, 1898), dealing with four poetical works, old and recent (Mr Austin's included), in which Alfred is the chief character. Mr W. H. Draper, in 1901, mentions ten. The present dissertation swells the number considerably. As the title intimates, it considers also historical works (pp. 4—47), prose fiction, and works written in other languages (Latin, German, French). The author gives, in a clear and attractive manner, a good survey of the facts relative to his theme, the lists on pp. 45 ff., 114 f. deserving special mention. The object and plan of the investigation are briefly stated on pp. 1—2; its results are summed up on pp. 124—127.

Lund, April 1903. Ernst A. Kock.

Die älteste mittelenglische version der Assumptio Mariae. Von Emil Hackauf. Englische textbibliothek, herausgeg. von Joh. Hoops, o. ö. prof. an der univers. Heidelberg, 8. E. Felber, Berlin, 1902. XXIII + 100 ss. Pr. M. 3,00.

Von der ältesten und schönsten me. fassung der *Assumptio* wird hier zum ersten male ein kritischer text geboten, für welchen dem verf. fünf von den sechs bekannten hss., davon drei in abschriften Kölbing's, zur verfügung standen, während er von der sechsten als weniger wichtig glaubt abstand nehmen zu können. Einleitende kapitel handeln von den hss. unserer *Assumptio*, sowie von den andern fassungen, wobei der verf. natürlich auf Gierth und Schwarze zurückgreift und im wesentlichen bei ihren resultaten stehen bleibt; gegen die ausführungen Retzlaffs über das verhältnis der nordengl. fassung f zu der unsrigen (ass.), wonach letztere auf ersterer beruhen soll, wendet er sich mit recht. Dass die entstehung der vorliegenden fassung noch in das 13. jahrhundert zu setzen ist, wie er mit Lumby annimmt, ist wohl zweifellos; ob aber der am schlusse der hs. B erwähnte "archibisshopp seynt Edmound" (Edmund Rich v. Canterbury, † 1240) der verf. war, ist mir noch fraglicher, als es ihm selber zu sein

scheint. Zu weit scheint mir Hackauf zu gehen, wenn er aus dem vorkommen von assonanzen, aus wörtern wie *shrid* oder aus bestimmten bedeutungen von *nime* und *kepe* auf hohes alter (vor 1300) schliesst; die älteste hs. A bietet ja unanfechtbare beweise genug, warum so fragwürdige heranziehen?

Der ursprüngliche dialekt ist sicher mit Hackauf als südlich, nicht mit Lumby als mittelländisch anzunehmen, das beweist allein schon die form *sede* im reim (ACE). Kentisch braucht aber dieser reim nicht zu sein, wie Hackauf meint, da er auch bei Rob. of Gloucester ganz gewöhnlich ist. Damit ist die wesentlich hierauf beruhende folgerung hinfällig, dass die sprache — im allgemeinen dem mittleren süden angehörig — kentische färbung zeige, und dass der dichter zur zeit der abfassung wahrscheinlich in Kent gelebt habe. Die älteste und weitaus interessanteste hs., das fragment A, dessen sprache »von der durch die reime festgelegten des originals kaum abweicht«, hat allerdings bei ausgesprochen südenglischem, man könnte ruhig sagen, südwestlichem charakter die »kentische« wortform *quenesmen (= kinsmen)*; aber beweist ein vereinzeltes *e* = ae. *y (u-i)* viel und kann nicht ein missverständnis des abschreibers gegenüber einer ungewöhnlichen oder altertümlichen form des originals vorliegen?

Bei dem kapitel über metrik und reim wird mit recht auf die auffallend zahlreichen assonanzen aufmerksam gemacht. Auch in diesem denkmal bestätigt sich wiederum das von Hackauf ignorierte gesetz, dass die me. assonanz gleichartigkeit der konsonanten erfordert. So sind *mete : speke, thole : before, stounde : toumbe* richtige assonanzen, aber nicht *beforn, at the forme : come, sone.* Letztere reime wären natürlich auch vokalisch gänzlich unrein, obwohl verf. behauptet: vokalisch sind die reime sämtlich rein. Hackauf hätte es so leicht gehabt, hier das richtige herzustellen, wenn er überhaupt eine änderung für nötig gehalten hätte. Offenbar ist an den drei stellen (311, 389, 643) zu lesen *at the frome* (cf. ae. *on fruman*, me. *at þe frume* OE. Misc. 80[236]); *forme* (= ae. *forma)* kommt natürlich ursprünglich nicht in betracht, sondern ist eine naheliegende entstellung der abschreiber.

Der text beruht bis v. 250, soweit das fragment A reichte, auf diesem, von da ab im wesentlichen auf der hs. C; besserungen aus den andern hss. sind kursiv gedruckt. Leider wird dadurch die schreibung sehr wenig einheitlich; aus dem altertümlichen und echt südwestlichen dialekte des fragments A geht sie in den ganz

abweichenden dialekt von C über und dazwischen noch proben aus den übrigen hss. Es war allerdings schwer, diesen übelstand zu vermeiden, wenn man nicht C von anfang an trotz der überlegenheit und des alters von A zu grunde legen wollte.

Den schluss des buches von s. 67—100 bilden ausführliche anmerkungen, wobei das rätselhafte wort *verdoune* v. 551 besonderes interesse erweckt; Sarrazin's ansprechende deutung = ae. *fyrding* kriegszug, = frühme. *ferding*, *fardung* scheint mir der form wie der bedeutung nach wohl zu passen. Beiläufig möge endlich noch eine hübsche beobachtung Hackauf's (s. XXXII) über das ms. Göttingen des *Cursor Mundi*, welches eine der unsrigen nah verwandte fassung enthält, erwähnt werden, dass nämlich hier *th* stets die stimmhafte, *þ* die stimmlose spirans bedeute. Dieser unterschied lässt sich auch in andern nordengl, und wohl überhaupt spätme. mss. nachweisen; ich erwähne nur die nordengl. legendensammlung (ed. Horstmann Ae. LegNF.) in den mss. Harl. 4196 und Cotton Tib. E VII des Br. M., *Gast of Gy* (ed. Schleich) in ms. Rawl. Poetry 175 der Bodl.

Man wird Hackauf die anerkennung nicht versagen können, dass er seine bei der menge der hss. nicht leichte aufgabe gelöst und durch seine bequeme und billige ausgabe einem längst gefühlten bedürfnis abgeholfen hat.

Wilhelmshaven. W. Heuser.

Theodor Prosiegel, *The Book of the Gouernaunce of Kynges and of Prynces.* Die von Lydgate und einem anonymus hinterlassene me. bearbeitung des *Secretum Secretorum* kritisch untersucht. Münchener diss. 1903. 85 ss.

Unter dem titel *The Book of the Gouernaunce of Kynges and of Prynces* verbirgt sich ein alter bekannter, nämlich *Lydgate and Burgh's Secrees of old Philisoffres,* die 1894 in der EETS. ES. 66 von Robert Steele with Introduction, Notes and Glossary neu herausgegeben wurden. Auf die unzulänglichkeit dieser ausgabe machte schon M. Förster, Archiv 101, p. 56 ff., gelegentlich eines aufsatzes über Benedict Burgh's Leben und werke aufmerksam; jetzt hat Prosiegel in seiner dissertation auf Schick's anregung das geliefert, was eigentlich von Steele zu erwarten war. So bildet die dissertation die unentbehrliche ergänzung zu St.'s ausgabe.

Letzterer machte sich seine sache sehr leicht, indem er sich mit dem handschriftenmaterial des Brit. Mus. begnügte, das Sloane MS. aus völlig äusserlichen gesichtspunkten als die beste handschrift seiner ausgabe zugrunde legte und nur gelegentlich die sechs andern handschriften zum vergleich heranzog. Prosiegel zieht elf handschriften und zwei drucke heran und gibt pp. 34—55 den ganzen auf grund von S hergestellten variantenapparat. Dem geht eine untersuchung über das verhältnis der texte voraus, in welcher dem Sloane-MS. nur ein kritischer wert zweiter ordnung zugesprochen wird. Ausserdem gibt der verfasser eine anzahl von abänderungen, die er an der überlieferung dieses MS. machen zu dürfen glaubt, um dem ursprünglichen texte nahezukommen. Die wichtigste ist jedenfalls die einsetzung des neuen titels (nach L, H, s, l, λ) nnd die eliminierung von Burgh's verfasserschaft für den zweiten teil, dessen namen nur in λ, α, β, γ überliefert ist.

Ein schwieriges kapitel ist bekanntlich die metrik Lydgate's. Als grundform setzt der verf. mit Schick für das vorliegende gedicht die siebenzeilige Rhyme-Royal-strophe in fünftaktern an und gibt eine statistische übersicht sämtlicher verse unter zugrundelegung der Schick'schen typen, wobei beinahe 75 % auf typus A und B kommen. Doch ist der verf. weitherzig genug, um zuzugestehen, dass eine anzahl verse auch wohl anders gelesen werden könne. An dem ergebnis der statistik werden diese zweifelhaften fälle nichts ändern.

Interesse gewinnen des verfassers metrische untersuchungen aber erst durch ihre anwendung auf die streitfrage, ob der ganze letzte teil des gedichtes, die verse 1492—2730, dem anonymus zuzuschreiben ist, oder ob nicht wenigstens teilweise stücke von Lydgate's hand zugrunde liegen. Natürlich lässt sich die frage aus der metrik allein nicht beantworten, aber ein anderes kriterium steht uns kaum zu gebote. So tut auch Prosiegel recht daran, die entscheidung offenzulassen.

Hoffentlich wird er nicht allzu lange auf die veröffentlichung des zweiten und wohl auch interessanteren teils der arbeit, der die quellen behandeln soll, warten lassen.

London. Friedrich Brie.

A. Herrmann, *The Forraye of Gadderis. The Vowis.* Extracts from Sir Gilbert Hay's *Buik of King Alexander the Conquerour.* Wissenschaftliche beilage zum jahresbericht der zwölften städtischen realschule zu Berlin. Ostern 1900. 36 ss. Gr. 8°.

Vor zwei jahren berichtete der verfasser über eine bis dahin noch nicht veröffentlichte handschrift auf Taymouth Castle, welche Sir Gilbert Hay's *Buik of King Alexander the Conquerour* enthält[1]). Dort zeigte Herrmann, dass Hay's gedicht nicht identisch ist mit einem buch, welches von Alexander Arbuthnot um das jahr 1580 gedruckt und später im jahre 1831 für den Bannatyne Club wieder gedruckt wurde unter dem titel *The Buik of the most noble and vailȝeand Conquerour Alexander the Great.* Während Hay's werk die ganze sagenhafte geschichte Alexander's des grossen von seiner geburt bis zum tode gibt, enthält Arbuthnot's buch in 14 000 zeilen nur zwei episoden, die lose mit dem leben könig Alexander's verbunden sind, nämlich *The Forraye of Gadderis* und *The Avowis.* Diese beiden episoden beruhen auf oder sind vielmehr übersetzt aus den altfranzösischen *Le Fuerre de Gadres* und *Les Vœux du Paon.* Sie finden sich ebenfalls in der Taymouth-handschrift, fol. 42 b — 50 a und 90 a — 110 a, aber in wesentlich veränderter und beträchtlich verkürzter form, das ganze ist auf 2500 zeilen zusammengedrängt. Diese beiden auszüge aus der Taymouth-handschrift veröffentlicht nun der verfasser in der vorliegenden beilage zum programm, um einen vergleich zwischen den beiden schottischen versionen des *The Forraye of Gadderis* und *The Avowis* möglich zu machen. *Off the Forraye of Gadderis* beginnt fol. 42 b.

> The king ordanit his castell veill to keip
> Upone ane craige in middis of the deip,
> And garnisid[2]) to keip that na veschall
> Suld to the towne be sey bring na victuall,
> And syne landsidlingis befoir the towne
> He gart ordand[3]) sa gret provisioune,
> That na mycht haif ischew nor entre
> Into the tovne nother be Land nor sey.

[1]) A. Herrmann, *The Taymouth Castle MS. of Sir Gilbert Hay's "Buik of King Alexander the Conquerour".* Wissenschaftliche beilage zum jahresbericht der zwölften städtischen realschule zu Berlin. Ostern 1898. — Dazu Engl. Stud. 27, 140 f.

[2]) Der verfasser vermutet wohl mit recht: *garnisoun.*

[3]) Vielleicht *ordane.*

Bot than the toone sa hudge michtie vas,
That thair was na defalt vithe in the place
Bot anerlie of men and veriouris.
Bot in the oist yame neidis furriouris.

Der verfasser gibt in den anmerkungen häufig die richtigen lesarten, macht auf lücken und wiederholungen aufmerksam, die zum teil auf einem irrtum des schreibers beruhen. An einer stelle müssen zwei zeilen vertauscht werden (fol. 93 b). Fol. 109 a sind die worte »*veil persauit of him vas*« mit frischerer tinte geschrieben als der übrige text. Es wäre wünschenswert, dass der gebotene teil der handschrift für weitere studien noch besser zugänglich gemacht würde.

Doberan i. M. O. Glöde.

A. Rey, *Skelton's satirical poems in their relation to Lydgate's order of fools, Cock Lorell's bote, and Barclay's Ship of fools.* Bern, diss. 1899. 59 ss.

Über John Skelton ist so wenig gearbeitet worden, dass man mit freuden jeden beitrag willkommen heisst, der neues licht über die kunstmittel des dichters oder sein verhältnis zu vorläufern und zeitgenossen zu bringen verheisst.

Leider kann dieses lob der vorliegenden arbeit nur in sehr geringem grade zu teil werden, hat der verfasser doch nicht einmal die wenige einschlägige literatur sich zu eigen gemacht. Ausser dem, was der titel verspricht, enthält die schrift noch einen kurzen bericht über leben und werke der betreffenden dichter. Für Skelton wird zu grunde gelegt: "An American edition of Skelton, principally according to the edition of A. Dyce, Boston 1856, in three vols." Warum nicht die vorzügliche ausgabe von Dyce, die der verfasser ja doch überall heranziehen muss?

Die abschnitte über Skelton's leben und werke beruhen völlig auf Dyce's einleitung, ohne dass irgend eins der seitdem gewonnenen resultate verwertet ist. So kennt der verf. weder die ballade Skelton's auf die trennung von seiner frau, abgedruckt im Athenäum Nov. 1873, noch die *Balade of the Scottishe Kinge*, in faks. mit trefflichem kommentar herausgeg. von Ashton, L. 1882. Dagegen stellt er allerhand unbegründete behauptungen auf. So ersieht er (s. 10) aus den versen:

A frere of Fraunce men call sir Gagwyne
That frownyd on me full angerly and pall,

dass Skelton seinen gegner persönlich gekannt haben muss. Sehr zu bezweifeln ist ferner, dass die durch Skelton geleitete kirchliche erziehung Heinrich's VIII. einfluss auf dessen spätere kirchenreform und seine ansichten über die deutsche reformation hatte. Skelton war bis an sein lebensende begeisterter anhänger der römischen kirche und erbitterter feind jeder art von häresie, besonders der langsam durchdringenden lehre Luther's, wie deutlich aus *Colyn Cloute* und vor allem der *Replycacyoun* hervorgeht. Ferner bewies sich Skelton nicht nur "at moments" als dichter geistlicher gesänge (s. 15), sondern sein ganzes leben hindurch, ein umstand, der oft übersehen wird, aber durch zahlreiche erhaltene und verschollene gedichte der verschiedensten perioden seines schaffens seine bestätigung findet. Nach dem verf. soll es kein bildnis Skelton's geben, das anspruch auf originalität machen könne. Nicht ganz derselben ansicht ist Ashton betreffs der abbildung in *Portraits Illustrating Granger's Biographical History of England.*

Der inhalt von *The Bowge of Courte* ist richtig und meist mit des dichters eignen worten wiedergegeben. Der vergleich mit Lydgate's *Order of Fools* gibt ein negatives resultat bezüglich einer anlehnung Skelton's. Dass der charakter des helden von *Scogin's Jests* zum teil aus dem Markolf entlehnt sei (s. 26), ist unzutreffend; nur zwei vereinzelte schwänke sind beiden gemeinsam; im charakter lehnt sich Scogin vielmehr an Eulenspiegel an [1].

Bei der besprechung der anonymen satire *Cock Lorell's Bote* und deren einflusses auf Skelton begeht der verf., wohl durch Herford veranlasst, den fehler, jedes werk, das den einfluss des *Narrenschiffs* zeigt, unbedingt als nach 1509 und von Barclay's übersetzung beeinflusst anzusetzen. Das *Narrenschiff* war zweifellos schon vorher in England verbreitet, und zwar in Locher's lateinischer übersetzung, vielleicht auch in den französischen von Rivière und Droyn, und in dem masse, dass im jahre 1508 zwei männer unabhängig voneinander auf den gedanken kamen, es ins Englische zu übertragen, nämlich Henry Watson und Barclay. Auf die allerdings schwer zugängliche übersetzung Watson's, die auf wunsch der Margarete Beaufort bei Wynkyn de Worde vor Barclay's *Ship of Fooles* herauskam, geht der verf. nicht ein, und doch hätte sie, ebenso wie Locher, fast überall da herangezogen

---

[1]) Vgl. Herford, *Literary Relations* etc. p. 270 und meine ausführungen im *Eulenspiegel in England,* Palaestra XXVII, p. 86 ff.

werden müssen, wo der verf. einfach den einfluss Barclay's annimmt. Dass dies eine mühsame arbeit ist, gebe ich zu, aber in einer derartigen spezialbehandlung müsste sie doch bewältigt werden.

Dass Skelton *Cock Lorell's Bote* gekannt hat, scheint mir durch die angeführten analogien nicht erwiesen. Alles gemeinsame kann unabhängig voneinander dem *Narrenschiff* entnommen sein. Auch verwickelt sich der verf. selbst betreffs der analogien in widersprüche, indem er s. 39 von ihnen behauptet: "However they are not so apparent as to be allowed to speak of direct relation," um s. 42 zu sagen: "Our minute researches have raised but scanty treasures, but it seems obvious that Skelton was well acquainted with the poem of *Cock Lorell*."

Der abschnitt über Skelton und Barclay bringt ausser den bekannten eine neue stelle im *Ship of Fools*, die gegen Skelton gerichtet sein soll, in dem kapitel "Of Bacbyters of good men". Obwohl sehr allgemein gehalten, ist es nicht ausgeschlossen, dass sie dem gehassten rivalen gilt. Im anschluss an Herford legt der verf. ferner richtig dar, dass das *Boke of Three Fooles* im engsten anschluss an die betreffenden stücke in Barclay's *Ship of Fooles* geschrieben ist, aber er setzt sich nicht mit der bei Herford wenigstens angedeuteten vermutung auseinander, ob das in rede stehende werk wirklich von Skelton herrührt. Meines erachtens stammt es nicht von ihm. Schon die eine, vom verf. zu anderm zwecke herbeigezogene stelle ist fast entscheidend: Bei Barclay findet sich versehentlich der name *Theseus* für *Thyestes*. Dementsprechend wird im *Booke of Three Fooles*, ausführlicher noch wie in der vorlage, die geschichte von Theseus (!) und Atreus erzählt. Sollte der gelehrte englische humanist nicht gewusst haben, dass es sich um Atreus und Thyestes handelt? Ausserdem sprechen zahlreiche andre gründe dagegen. Kein andres werk Skelton's zeigt irgendwie sklavischen anschluss an die vorlage; im gegenteil, für die meisten seiner dichtungen wird es überhaupt unmöglich sein, vorbilder aufzufinden. Der bau der drei eingangsstrophen begegnet sonst nicht mehr bei Skelton, der zahme stil der prosa passt nicht zu dem seinen, so weit wir ihn aus der *Replycacyoun* kennen, der bekannte "pith" fehlt gänzlich. Überliefert ist es uns erst in Marsh's ausgabe der werke Skelton's 1568. Nach dem verf. ist das in der *Garlande of Laurell* angeführte werk Skelton's *The Nacyoun of Folys* mit dem vorliegenden identisch. Die ungenaue wiedergabe des titels besage nichts, denn der dort angeführte

Papingay sei auch identisch mit dem *Speke Parrot*. Sicherlich nicht! Denn der dort angegebene inhalt des *Papingay* passt absolut nicht zu der uns erhaltenen dichtung. Im besten fall ist der *Speke Parrot* ein teil des verlorenen *Papingay*. Nahe liegt die annahme, dass Skelton, dem verfasser der *Nacyoun of Folys*, unser werk mit dem ähnlich klingenden titel fälschlich zugeschrieben wurde, wie das bei zahlreichen andern dichtungen geschah.

Am geschicktesten sind noch die beziehungen zwischen *The Bowge of Courte* und Barclay's *Ship of Fooles* dargelegt, obwohl auch hier manches zufällig gemeinsames gut sein mag. Ähnlich lauten die resultate betreffs *Colyn Cloute*, wo aus den bei Dyce verzeichneten parallelstellen im *Ship of Fooles* schlüsse gezogen werden.

Wer sich mit Skelton beschäftigt, wird schwerlich etwas neues aus der vorliegenden schrift lernen können. Lobend erwähnt sei noch, dass sie in gewandtem Englisch geschrieben ist.

Breslau. Friedrich Brie.

G. H. Sander, *Das moment der letzten spannung in der englischen tragödie bis zu Shakespeare*. Berlin, Mayer & Müller, 1902. 68 ss. Preis M. 1,60.

The value attributed to Dr. Sander's short but workmanlike monograph will depend pretty much on the more general value which the reader attaches to observations or experiments of the class to which it belongs. Taking for his starting point Gustav Freytag's notion of a "Moment of latest Tension" in tragedy — that is to say a point where it is still possible for a solution other than tragical to be given to the action — he examines its application first to the ancient drama, then to English plays certainly or possibly anterior to Shakespeare's and then to Shakespeare's own. In most of them he finds that there is no such moment.

The *Antigone* is his only exception for Sophocles, and the *Choëphoræ* for Aeschylus; Euripides and Seneca give him a little more opportunity for discussion. The English tragedies of the Renaissance in Latin and the præ-Shakespearian drama as usually understood follow; and the chief covert which is not drawn blank is of course Marlowe's *Faustus*. In Shakespeare the moment is alternately present and absent: but present often enough to show, in Dr. Sander's opinion, that he "discovered afresh a technical

finesse of Sophocles" which, be it remembered, Sophocles had himself only used *once* in any definite form, and which is by no means the rule in Shakespeare. We cannot discuss this question here. But any one who takes an interest in it might perhaps ask himself: "whether this 'moment' has any real existence except as the necessary end of vicissitudes which are themselves more or less necessary to an interesting action, either tragic or comic?" and "whether anything is gained by separating it from the chain of these vicissitudes?" Other questions of the same drift could easily be suggested; but these will probably suffice.

Edinburgh. George Saintsbury.

Th. Eichhoff, *Shakespeare's forderung einer absoluten moral. Eine erläuterung seiner gedichte "Venus und Adonis" und "Die schändung der Lukretia"*. Halle a. S., Max Niemeyer, 1902. X + 254 ss. Preis M. 6,00.

Dr. Eichhoff has bribed us in more ways than one. In the first place he has given us a pretext for reading once more these unique and constantly misjudged little masterpieces in a very well printed text of the original. In the second place he has given us an opportunity of reading, for the first time, Emil Wagner's German translation thereof, which is remarkably good, though occasionally — as in the case of the rendering:

Will ich mit küssen und mit küsschen spielen

for the immortal:

Ten kisses short as one, one long as twenty: —

it shews the sorrowful chances of the translator. In the third, we agree with him on many points, such as the absurdity of apologising for or slurring over, the poems; the absurdity of imagining that Shakespeare was unhappy in his marriage; the absurdity of denying that we know hardly anything about him. Nay, we have not the least objection to Dr. Eichhoff's vindication of an "absolute morality" in Shakespeare — a morality as high and as absolute as the idea of humanity itself will admit.

Therefore we should not be indisposed, if it were consistent with the duty of a reviewer, to pass the book with a few words of general recommendation. But some reservations or at least some cautionary remarks, are necessary. Dr. Eichhoff's plan of a running analytic commentary, interspersed between the batches

of text, is of course a time-honoured one; and there is probably no other method of urging the writer's contention upon the reader with equal force and completeness. But it is a method which has its dangers; and these dangers are perhaps never more obvious than in such a case as that of *Venus and Adonis*. To paraphrase and make a *précis* of the exquisite voluptuousness of such scenes, is to run a great risk of losing the exquisiteness altogether and turning the voluptuous into the burlesque. In the case of the *Lucrece* the danger is different, but equally great. There is here hardly more than *one* scene, hardly more than *one* moment of action; the rest of the poem is made up of labyrinthine evolutions of motive, self-debate and circumstance — things of an admirable poetical adaptation to the sombre pathos of the situation, but apt to become tedious and obscure when they are not lighted up and animated by the poetry. We cannot say that Dr. Eichhoff has, to our thinking, escaped these dangers in either case.

Further, his insistence on the glorification of chastity in both cases exposes itself to some damaging retorts. In the first place there is the awkward and insuperable fact that Adonis meets his death as an almost direct consequence of his rejection of Venus: in the second there is the subtiler, less prosaic consideration that Shakespeare has invested the pleading of Venus *against* chastity with such an exquisite attraction, by no means of any illegitimate kind, that nobody but a mere Puritan can feel the least disgust at her. That *she* is punished as well as Adonis is quite true: and you can get a very good higher moral out of that. But it will not quite be the ordinary and obvious one that chastity is a virtue *per se*. On the other hand the short and rather paradoxically titled chapter (v. I, pp. 238—243 »Shakespeare und die mathematik« — indicating the mathematical rather than experimental character of his method — has a good deal to say for itself and might have said it more fully with advantage. Altogether the treatise contains some not contemptible *fermenta cognitionis*: but the author has endeavoured to prove a little too much, and has sometimes been rather unguarded in his methods of proof.

Edinburgh. George Saintsbury.

William Shakespeare, *The Merchant of Venice.* Med indledning og anmerkninger ved Chr. Collin. Kristiania, Det norske aktieforlag, 1902.

It has hardly ever been my lot to review a work, that in its way, appeals so much to me as this. I have a sort of impression that this school-edition (for it does not pretend to be more) is exactly what a school-edition should be.

The introduction contains chapters on the Contents and Construction of the play, the Shakespearean Theater, on the poet's relation to his sources, his prosody and his language. Then follows the text and thereafter the notes. I happen to have heard that the whole of the work was put together in a few weeks, which it can be no violation of a secret to reveal. The circumstance explains and excuses the deficiences of the second chapter on the Sixteenth-century Theater. Had Prof. Collin had time, it would have been all the easier for him to bring this chapter up to date, as not so very long ago, a book had appeared, which, if not absolutely original, contains an excellent exposé of this very subject: Dr. Karl Mantzius, *Engelske Theaterforhold i Shakespearetiden* (København, Gyldendal, 1901; I understand that an English translation is about to appear) and which, as it is written in Danish would undoubtedly have become in time known in Norway also. On the other hand, the short time at the author's disposal makes the excellent quality of the rest of the work shine out the brighter. I am thinking more particularly of the first and third chapters of the Introduction. Collin's analysis of the play forms to my thinking, a capital introduction, not only to the "Merchant", but also to the study of other Shakespearean plays, for Collin shows us not only why Shakespeare wrote this play, as we now find it, but also how the poet worked; and I think Collin has succeeded in giving his readers a very good insight into Shakespeare's methods, if I may say so. But even better, fresher, brighter, even more personal is Collin's treatment of the prosody, — that Cinderella, if the expression be allowed me, of Shakespeare-philology. Collin is as free from preconceived notions as to how it should be, as we can well wish, and so, untrammeled by Abbot-ian fears of a (horresco referens) Hexameter, or other "irregularities", he does not try to explain them away by the process, dear to the heart of Procrustes. On the contrary, we often find very meritorious attemps to assign

deeper grounds for Shakespeare's — unconscious — choice of the change in his verse-measure. Thus to quote one instance, I much admire the psychology underlying the following hypothesis, which I find on p. XXXII: "It is not at all impossible that when Salarino in I 1, 50: 'Because you are not sad. Now by two-headed Janus,' falls into an Alexandrine, he does so simply, because it is so very appropriate to the solemn, sententious tone he has just adopted in fun." This may or may not be true in this case, but I think it will be sufficient to show that we may expect a good many common-sense remarks from our Editor and the reader of his "Merchant" will not be disappointed.

The notes on each scene are in every case preceded by an account of what the pupil will find there and why Shakespeare makes the various scenes follow each other as they do; often we find a hint or two about the character of the *Dramatis personae* whose acquaintance we are going to make. And then follow the explanatory notes. From the nature of the case this is the least original part of the work. Still I think I can honestly say that even here the Editor has shown a good deal of this common-sense, for he rarely leaves a difficulty unexplained and what is even more unusual, he has not succumbed to the temptation of giving too much, nor of "showing off" his learning, such as one so often finds in the shape of "etymological" notes, very useful, I dare say, but out of place in a school edition. By way of example and to show that I have carefully gone through his work, I should like to quote a couple of notes, adding a word where necessary. I 1, 73: "*I will not fail you.*" Here we find the excellent observation: The (metrical) line is incomplete because there is a pause filled up by farewell-salutations (farvel·böininger og svingen af hatte i store buer). I doubt Collin's explanation of Enter (p. 92) as an imperative; if he has any special reason for rejecting the subjunctive-hypothesis (see the NED.) he should have added it. *Moneys* in plural occurs so very frequently in cases where there can be no question of broken English that I fancy we do not want this hypothesis to explain Shylock's moneys in I 3, 100, however tempting it may be in the case of the Jew. As little do I believe in broken English in the case of "*dealings teaches*" of ib. l. 153. Collin supplies the right explanation as an alternative: the Northern *s*-form. There is a slight and not unusual confusion to be observed in what C. says on p. 98 about

Lancelot. Clown and Fool are here used promiscuously which since Eckhardt's *Die lustige person im älteren englischen drama*, we know to be wrong, but it's only fair to add that Collin could not yet have seen this book. (See Shakesp.-jahrb. 39, 313; Athenæum March. 7, 1903, p. 301.) I wonder if *to try confusions* (II 2, 32) really means: try to whirl him round like a top (at tulle ham rundt). I see nothing in it but a Lancelotian joke for *conclusions* which, again, Collin gives as the alternative. Would it not be better to explain *of* in "*women of her word*" (III 1, 7) = the same *of* we find in *a man* of *means* and similar expressions, where it cannot possibly mean "as regards" instead of, with all the others it is true, rendering it by the latter words? Does Shakespeare really attack his time's punning-propensities in III 5, 55: "*I do know A many fools, that stand in better place, . . . that for a tricksy word Defy the matter*"? I think that would be rather remarkable in one who in that respect was as bad as any, — if not worse. I am afraid Collin has for once fallen into the not unusual error of attributing to the poet a sentiment of one of his creations. In connection with this it is perhaps well to draw attention to an expression that Collin uses continually, viz. that Shakespeare should have "oplevet" things he mentions in his dramas. And *at opleve* means: to live to see, actually to witness. If I may borrow a word from no less a writer than Ibsen, I would beg to substitute "*gjennemlevet*" for Collin's *oplevet*, by which Ibsen meant to say that he had not so much "lived himself into" the things and persons he represented, as that he had "thought himself into" their circumstances. I think it was à propos of his Brand, that he said so. Well, in the same way Shakespeare: *mutato nomine de illo*. — *Woollen* in IV 1, 55, says Collin, denotes harmlessness, inoffensiveness and he translates the whole by "en stakkars uldtöis sækkepibe" = a poor woollen bagpipe. This would be interesting, but where does he get the interpretation from? This would only hold, it seems to me, if bagpipes were usually of a more precious material. See my note on this line supra p. 214. *Inexecrable* IV 1, 127 might of course mean *that cannot be execrated enough*, says Collin, but adds the following acute observation: "It is often looked upon as a misprint for *inexorable*, but it is just like Gratiano boldly to coin a new word in his despair not to be able to give vent to his feelings in the all-too weak and usual words of the language." I do not think on the other hand, to bring this review to a close,

that Collin is right in his suggestion concerning the more than ninefold repetition of the word *ring* in V 1, 194. This repetition, he says, "in a weeping tone gives an impression of comical helplessness". And Portia is supposed to repeat the word in a reproachful tone. The same device occurs too often, where there can be no question of either reproach or helplessness, to allow of this interpretation. (See ante, pp. 207 and 215.)

Some other passages, in the interpretation of which I think I must differ from the usual explanation offered, will be found discussed *ante*. (See pp. 193—215.) I first intended to insert them here in this review, but it would after all be unfair to visit what I cannot but consider the sins of his editorial ancestors (if I may say so) on Mr. Collin's head.

The book is intended, in the first place, for Norwegian schools. The language in which the commentary is written will of course prevent its finding its way into German, or English ones. But I hope that many a foreign teacher (for whom the language can be no serious obstacle!) will take it up. It contains much that will "pleasure" him, to borrow Bassanio's expression.

Ghent, Belgium. H. Logeman.

Otto Burmeister, *Nachdichtungen und bühneneinrichtungen von Shakespeare's 'Merchant of Venice'*. Rostocker diss. Rostock 1902, Warkentien's verlag. 143 ss. 8°. Preis M. 4,00.

Der verf. betont einleitend im anschluss an Possart (festvortrag, gehalten in der generalversammlung der Shakespeare-gesellschaft zu Weimar am 23. April 1901) die notwendigkeit, »zwischen einfachen kürzungen des originals und weitgehenden umgestaltungen desselben oder, wie wir es vielleicht auch ausdrücken könnten: zwischen bühneneinrichtungen und nachdichtungen — einen strengen unterschied (zu) machen«, ohne indes diese scheidung in seiner arbeit durchzuführen. Verf. spricht durchweg von »bearbeitungen«.

Wenn im inhaltsverzeichnis die beiden deutschen bühneneinrichtungen des *Merchant* von West und Possart als solche gekennzeichnet sind, so wäre diese bezeichnung nicht minder für die meist von schauspielern (Kemble, Oxberry, Booth, Irving) gelieferten englischen bearbeitungen zutreffend gewesen. In das gebiet der nachdichtungen im sinne des verf. gehören zwei der von ihm herangezogenen bearbeitungen des stückes: eine englische

unter dem titel *The Jew of Venice*, von George Granville Lord Landsdown besorgt, im jahre 1701 zuerst veröffentlicht und danach noch zweimal (1713 und 1732) mit geringfügigen veränderungen wieder aufgelegt, sodann eine deutsche, auf Wieland's Shakespeare-übersetzung fussend, 1777 von F. J. Fischer »fürs Prager theater eingerichtet«, aber mit allerlei zusätzen und veränderungen und auch mit einem neuen titel, *Liebe und freundschaft*, versehen.

Die gesamtzahl der von B. besprochenen bearbeitungen beträgt zwölf, wovon neun in England, drei in Deutschland entstanden sind. Dazu kommen noch vier travestien des *Merchant* — drei englischen und eine deutschen ursprungs. Als kuriosum kann es gelten, dass in einer derselben — der amerikanischen — Shylock, "an old clothes' merchant", durch seine sprache als deutscher jude gekennzeichnet wird.

Die ausführliche inhaltsangabe dieser travestien ist dankenswert und, meines erachtens, der wertvollste teil von B.'s arbeit. Als völlig entbehrlicher ballast der letztern sind dagegen die einer anzahl von bearbeitungen beigegebenen biographischen angaben zu bezeichnen. Bezüglich Granville's kann man dieselben immerhin noch gelten lassen, da wir es hier wenigstens mit einer relativ selbständigen, wenn auch natürlich (trotz des enthusiastischen prologs von Higgons) nichts weniger als »verbessernden nachdichtung« zu tun haben. Ausserdem kann eine kurze biographische notiz hier durch die — wenn auch bescheidene — stellung Granville's in der englischen literatur berechtigt erscheinen.

Anders ist es aber doch bei Kemble, Irving und Possart, deren arbeit am *Merchant* diejenige eines mehr oder weniger geschickten regisseurs nicht übersteigt [1]).

So bereitwillig wir z. b. das erfolgreiche künstlerische wirken Possart's an den königlichen theatern zu München anerkennen, so müssen wir doch fragen, was hat die ausführliche schilderung dieser intendantentätigkeit (auf $2^1/_2$ druckseiten): die ausführung Richard Wagner'scher werke während der fremdensaison, die neugestaltung mozart'scher opern oder die darstellung Ibsen'scher dramen, mit Possart's bühneneinrichtung des *Merchant of Venice* zu schaffen!

[1]) Über Edwin Booth fehlen biographische angaben nur deshalb, weil der verfasser in Allibone's *Critical Dictionary* nichts über den künstler gefunden hat. Jedes konversationslexikon hätte ihm hier freilich aus der verlegenheit geholfen.

Dieser ausführlichkeit gegenüber fällt es umsomehr auf, dass bei der erwähnung der bühneneinrichtung von C. A. West nicht einmal dessen wahrer name — Schreyvogel — erwähnt wird.

Auch in andrer hinsicht ist eine gewisse weitschweifigkeit zum schaden des gesamteindrucks leider nicht vermieden. Wenn verf. z. b. bei besprechung einer bearbeitung bemerkt, dass diese oder jene szene keine abweichung von der vorlage zeigt, so könnte er sich eine ausführliche inhaltsangabe eben dieser szene wohl sparen, da er eine bekanntschaft mit Shakespeare's stück bei seinen lesern füglich voraussetzen darf.

Der sprachliche ausdruck lässt bisweilen die nötige sorgfalt vermissen. Von der »schönheit« einer travestie (s. 90) wird man kaum reden dürfen, ebensowenig meines erachtens von »ausgegliederten« (= fortgelassenen) szenen (s. 31). »Die Talfourdsche travestie zeigt, von seinen zahlreichen musikalischen einlagen abgesehen« heisst es auf s. 87 und bald darauf (s. 90): »Die Oxforder und die amerikanische travestie bilden zwei gegensätze zu einander.« Die beiden letzten worte sind entbehrlich, »zwei« dagegen geradezu vom übel, sintemalen bei gegensätzen sich der dualismus von selbst versteht.

»Hatten schon blosse kürzungen innerhalb der einzelnen szenen . . . erhebliche verschiebungen . . . zufolge gehabt« lesen wir auf s. 42. »Zur folge« meint der verf. offenbar. Auffällig erscheint mir auch der gebrauch des wortes "Advertisement" als femininum auf s. 58 ff., wohingegen verf. "Preface" (s. 66 f.) als neutrum behandelt.

Etwas salopp klingt es, wenn der verf. zitiert: »Weltgeschichte ist das weltgerichte.« (S. 22.)

In ästhetischen fragen will ich mit dem verf. nicht streiten; hier hat schliesslich jeder individuelle geschmack unter umständen seine berechtigung. Immerhin sei doch erwähnt, dass mir das folgende urteil (des jüngst verstorbenen John Earle) über Antonio nicht so »flach und fade« erscheint wie dem verf.:

"Had Antonio been the Christian he vaunted himself to be, and had his sense of honour been based not on the precepts of chivalry, but on the revelation of God; he would not have found himself such a tall and unapproachable creature on God's earth. In the knowledge of God he would have found the key of sympathy with all mankind, nay, even of communion with his inferiors, and he would have forgot his own stilted superiority. Superior is subservient; in that light he would not have despised Salanio and Salarino; he would not have 'spet' upon the Jew." (S. 67).

Wenn verf. das von Edwin Booth dem Lorenzo in den mund gelegte lied:

> "Hark! Hark the lark
> at heaven's gate sings" usf.

als einen »operettenhaften gesang« bezeichnet, so hat er sich vielleicht nicht klar gemacht, dass Booth hier (ob an dieser stelle zweckmässig oder nicht, das ist eine sache für sich) sich lediglich eine anleihe bei — Shakespeare[1]) erlaubt hat.

Bei der besprechung der travestie *Shylock or the Merchant of Venice Preserved* wäre ein kurzer hinweis auf die mit diesem titel beabsichtigte anspielung auf Otway's drama wohl angemessen gewesen.

Stuttgart. F. P. v. Westenholz.

K. Treutel, *Shakespeare's »Kaufmann von Venedig« in französischer bühnenbearbeitung.* Rostocker dissertation. 1901. 80 ss. 8°.

In den jahren 1647—1656 lag unter der herrschaft der Puritaner die englische bühne beinahe vollständig brach. Erst die rückkehr Karl's II. (1660) vernichtete den für die entwicklung des englischen dramas so unheilvollen einfluss der rundköpfe. Das englische publikum, der hyperreligiösen fesseln endlich ledig, verschlang nun mit doppelter gier dramatische schaustellungen jeder art, und so war es die aufgabe der dramatischen dichter, ein neues, dem literarischen geschmack des publikums angepasstes drama auf die bühne zu bringen. In dieser zeit blühte das drama in Frankreich, Karl II. hatte dae französische drama kennen gelernt, und die englischen dichter bemühten sich, die grundprinzipien der französischen tragödie nach England zu verpflanzen und die alten, bei dem publikum fortlebenden dramatischen stoffe in ein neues, verjüngtes gewand zu kleiden. Vor allem entstanden die dramen Shakespeare's wieder in neuer form; Davenant und Dryden lieferten die ersten *adaptations* Shakespeare'scher dramen. Ihre erfolge zeitigten nachfolger, wie Shadwell, Otway, Collier, Garrick, John Ford und viele andere; die anzeigen von studien über die bearbeitungen finden sich im Literaturblatt[2]) und den Englischen Studien oder werden in den nächsten heften erscheinen. Von Shakespeare's *Merchant of Venice* führt von Vincke (Shakespeare-jahrbuch IX, p. 41 ff.) die beiden

---

[1]) Cymbeline II 3.

[2]) Beber, *Shadwell's bearbeitung des Shakespeare'schen "Timon of Athens"*. Ltbl. XIX, s. 273—275. — Schramm, *Thomas Otway's "The History and Fall of Gaius Marius" und Garrick's "Romeo and Juliet"*. Ltbl. XX, ss. 197 u. 198. — Dohse, *Cibber's bühnenbearbeitung von Shakespeare's "Richard III"*. Ltbl. XX, s. 238—240 u. a. Vgl. nun auch: O. Glöde, *Shakespeare in der englischen literatur des 17. jahrhunderts.* Beilage zum Programm des grossherzoglichen gymnasiums zu Doberan i. M. Ostern 1902.

bearbeitungen von George Granville und Macklin an. Treutel fügt aus den beständen des British Museum noch 6 neue hinzu.

Die behandlung von Shakespeare's *Kaufmann von Venedig* in französischer bühnenbearbeitung gründet der verfasser auf fünf bearbeitungen: *Shylock* von Alfred de Vigny (1828), *Shylock* von Mn Du Lac et Alboise (1830), *Le Marchand de Venise* von M. Lamarche (1830), *Le Juif de Venise* (1854) und *Shylock* von Edmond Haraucourt (1889).

Alfred de Vigny's drama ist eine freie übersetzung des originals mit szenenverschiebungen nicht zum nachteil des Shakespeare'schen stückes. Die verse sind fliessend, die übersetzung gewandt. Die relativ getreue anlehnung an den englischen dichter entsprach nicht dem literarischen geschmack der zeit, und das drama gelangte daher nicht zur aufführung.

Alfred de Vigny hat ohne zweifel durch seine bühnenbearbeitung die beiden romantischen bearbeitungen von 1830 veranlasst, denn z. b. in der szenenverknüpfung finden sich vielerlei berührungspunkte. Dass jedoch Du Lac und Alboise einerseits und Lamarche anderseits den geschmack des romantischen theaterpublikums besser zu treffen verstanden haben, beweist der beifall, mit welchem ihre dramen aufgenommen worden sind. S. 13 f. zeigt der verfasser, wie die Franzosen in den heterogensten affekten geradezu schwelgen, während bei Shakespeare alles harmonisch verläuft. Der abschluss des dramas von Du Lac und Alboise ist geradezu widersinnig — Shylock vollzieht hinter einem vorhang die bedingungen des blutigen kontraktes an Antonio, während der scharfrichter sofort die hand auf den juden legt, — die charakteristik der meisten personen ist durchaus verfehlt. Treutel steht auch nicht an, diese französische bearbeitung als ein elendes machwerk zu bezeichnen, das nur zeigt, was dichterlinge im banne einseitiger poetischer ideen aus einem meisterwerke der literatur machen können. S. 31—51 wird Lamarche's *Marchand de Venise* behandelt. Sein versuch, Shakespeare's *Kaufmann von Venedig* nach den grundsätzen der französischen romantiker umzugestalten, ist im allgemeinen geglückt. Er stellt sich auf den standpunkt der gemässigten romantik und hält sich im gegensatz zu Du Lac und Alboise von den übertreibungen und auswüchsen der französischen romantik fern. Vom streng kritischen standpunkt aus ist auch diese bearbeitung keineswegs als bühnenfähig und bühnenreif zu bezeichnen. Der dem drama bei der aufführung beschiedene erfolg war nur vorübergehend und allein in der sturmperiode jener literarischen revolution erklärlich.

Ferdinand Dugué's *Le Juif de Venise* entfernt sich so weit vom original, dass es fraglich erscheinen könnte, ob es als bühnenbearbeitung von Shakespeare's *Kaufmann von Venedig* bezeichnet werden kann; die bearbeitung von Du Lac und Alboise hat er jedenfalls gekannt. Die charaktere der hauptpersonen sind geglückt und konsequent durchgeführt, wenn sie sich auch sehr weit vom original entfernen. Dugué's *Juif de Venise* stellt trotz vieler innerer unwahrscheinlichkeiten und schwächen einen fortschritt gegen seine vorgänger Lamarche und Du Lac und Alboise in dem bestreben dar, Shakespeare's *Kaufmann von Venedig* in selbständiger bearbeitung auf die französische bühne zu verpflanzen.

Die neueste bearbeitung ist die von Edmond Haraucort, zuerst am 14. Dezember 1889 auf dem Pariser Odéon-theater unter dem titel *Shylock* auf-

geführt. Haraucort ist es durch geschickte szenenverknüpfung gelungen, eine grössere einheit der zeit und des ortes zu erzielen, ohne der einheit der handlung gewalt anzutun. Weniger glücklich ist er in seinem bestreben gewesen, Shakespeare's sprache derjenigen des modernen französischen dramas anzupassen. Nicht ohne erfolg hat er sich bemüht, die von Shakespeare überlieferten charaktere beizubehalten; zu einer vertiefung derselben ist er freilich, ebensowenig wie die andern französischen bearbeiter, nicht gekommen.

Die abhandlung von Treutel beweist deutlich, dass der grösste dramatische dichter auch im 19. jahrhundert nicht heimisch auf dem französischen theater geworden ist. Wenn es auch vielleicht etwas zu schroff ausgedrückt ist[1]), dass es noch heute niemand in Frankreich wagt, ein stück von Shakespeare intakt auf die bühne zu bringen, so ist und bleibt der grosse Brite doch nicht nur der grossen masse, sondern auch der ungeheuren mehrheit des gebildeten französischen publikums ein fremder, wie auch Pelissier anerkennt, »ein wüstes genie«. Sehr richtig findet Schultz-Gora den grund hiervon nicht nur in dem gallischen hange für das rednerische oder in den theatertraditionen, die noch jetzt den französischen theaterdichter, wenn irgend möglich, ort- und zeiteinheit herbeiführen lassen, sondern seine vernachlässigung liegt auch, und das sicher in erster linie, daran, dass Shakespeare zu naturwahr ist. Der ausdruck stammt von Heinrich Heine. Übertrieben ist wieder, dass in Frankreich die kinder schon mit der muttermilch die konvention und soziale lüge einsaugen. Shakespeare's genie war zu gewaltig, daher seine vergessenheit und die vielen versuche, seine stücke zu bearbeiten, in den folgenden jahrhunderten.

Doberan i. M. O. Glöde.

Walter Freye, *The Influence of »Gothic« literature on Sir Walter Scott.* Rostocker dissertation. Rostock, Winterberg'sche Buchdruckerei, 1902. 63 ss.

Der einfluss der deutschen und englischen gespensterdichtung auf den jungen Scott ist bekannt, zumal seine enthusiastische bewunderung für M. G. Lewis, in bezug auf dessen lang angekündigte und verzögerte *Tales of Terror* er für sein erstlingswerk, übertragungen deutscher dichtungen ins Englische, den titel *Apology for Tales of Terror* (1799) wählte. Wer Scott's gesamtleistung überblickt, wird dennoch das spukhafte und übernatürliche zwar für einen einschlag, keineswegs aber für das grundgewebe seiner dichtung gelten lassen. Ihn in »jene klasse der literatur, an deren spitze Anne Raddiffe steht«, einzuordnen, wie es Walter Freye (s. 11) tut, scheint ebenso übertrieben wie die behauptung, dass ganze stellen in Scott wort für wort auf Lewis zurückgingen (s. 17). Diese behauptung widerlegt Freye's eigne arbeit. Die

[1]) Vgl. Schultz-Gora, Jahrb. XXXV, s. 316.

vergleichung Scott'scher und Lewis'scher oder Radcliffe'scher stellen ist in vielen fällen gezwungen, ja willkürlich. Es kann nicht oft und eindringlich genug wiederholt werden, dass der literarhistoriker zumal in arbeiten, deren ausschliesslicher inhalt die vergleichende nebeneinanderstellung zweier dichtungen ist, sich der grössten objektivität befleissigen und sorgsam jede bevorzugung eines lieblingsgedankens vermeiden sollte. Es dürfte nie auch nur den anschein haben, als fände er ähnlichkeiten, weil er sie finden wollte. Für Freye war bei einer bedenklichen anzahl seiner parallelstellen nicht die innere übereinstimmung massgebend, sondern ein mehr oder minder zufälliges äusserliches moment. Blitze, dumpfe töne, oder ein so wenig charakteristisches motiv wie die dame, die abends zur laute singt, bedeuten noch nichts in einem falle, wo ein allgemeiner einfluss längst feststand. Man betrachte z. b. die nebeneinanderstellung der *Vision of Don Roderick* XXVI und des *Monk* III 292 (s. 46). Die übereinstimmung liegt in blitzen, schwefeldämpfen und donnerschlägen. Allein im *Monk* dienen sie als vorbereitung auf die erscheinung Lucifer's, in der *Vision of Don Roderick* handelt es sich um ein kriegsbild, und Roderick denkt nur bei dem lärm, die teufel hätten ihre ketten gesprengt. In der hauptsache gibt es also gar keinen vergleichungspunkt.

Freye versteht unter dem einflusse der *gothic literature* ausschliesslich den des spukhaften und grässlichen in der dichtung und fasst den begriff *gothic* damit wohl zu eng. Lockhart nannte dies richtiger *the influence of the marvellous* (*Life of Sir Walter Scott*, s. 54). Unter den vier bedeutungen, die das *New English Dictionary* für *gothic* angibt, kommt hier — abgesehen von 4) *barbarous, rude, uncouth, unpolished, in bad taste* — 3[a] in betracht: *belonging to, or characteristic of, the middle ages, mediæval, romantic, as opposed to classical.* Der einfluss des *gothic* auf Walter Scott umfasst also ausser dem spukhaften vor allem noch die heimische vorzeit, wie Chatterton und Macpherson sie übermittelten. Wir kennen die gierige bewunderung, mit der der knabe Scott seinen Ossian verschlang. Interessant ist es, wie sich jener den romantischen dichtern (Walpole, Chatterton, Macpherson u. s. w.) gemeinsame hang zum fälschen auch in Scott äussert und gleichsam seine zugehörigkeit zur schule dokumentiert. Vergl. den bei Lockhart (s. 333) erzählten vorfall, wie Scott John Ballantyne eine stelle in Beaumont und Fletcher für ein motto nachschlagen hiess, und

als dieser sie nicht gleich fand, rief: *Hang it, Johnnie, I believe I can make a motto sooner than you will find one!* Er tat es und nahm von stund an, sobald ihm sein gedächtnis nicht gleich eine geeignete aufschrift lieferte, seine zuflucht zu jener unerschöpflichen mine von *old plays* oder *old ballads*, der wir einige der schönsten verse verdanken, die aus seiner feder geflossen sind.

Wien, Dezember 1902. Helene Richter.

Richard Timm, *Lord Byron und die englische gesellschaft in ihrer wechselseitigen beurteilung.* Rostocker diss. Rostock 1901, Winterberg. 56 pp. 8°.

Von der ansicht ausgehend, dass wir uns von Byron nur dann ein richtiges bild machen können, wenn wir ihn aus seiner zeit heraus beurteilen, betrachtet der verfasser erstens das verhalten Byron's der englischen gesellschaft gegenüber und dann die stellung der gesellschaft gegenüber Byron. Aus den belegen, die er für seine behauptungen in den anmerkungen zusammenstellt, geht hervor, dass Timm die entsprechende zahlreiche literatur kennt und zu seinem zwecke benutzt hat. Wertvolle resultate jedoch konnten aus seinen gegenüberstellungen jener verhältnisse nicht hervorgehen, wozu noch kommt, dass derartigen ad hoc gesuchten beweisen eine gewisse einseitigkeit anhaftet, die auch in den superlativen der behauptung und dem apodiktischen verurteilen der gegenmeinung teilweise die anfängerarbeit verrät. Wenn einzelne neue aufstellungen versucht werden, so sind sie nicht stichhaltig. So seine zurückweisung der »landläufigen« annahme, Lord Byron sei aus England fortgegangen, weil er gesellschaftlich unmöglich geworden sei. Nach Timm ging Byron 1816 aus England fort, »weil die reise schon lange beabsichtigt gewesen war«. Nach Timm trieben nur seine abneigung gegen die gesellschaft und seine liebe zur einsamkeit B. zu seinen weiten reisen (was gewiss nicht die einzigen motive waren); bei seinen verschiedenen reiseplänen 1813/14 wurde er jedesmal durch »geldangelegenheiten« zurückgehalten (was wieder nicht stimmt), und 1816 reiste er nur aus obigem grunde in die Schweiz! Was zwischen seinen reiseplänen in den frühern jahren, den äusserungen seiner wanderlust und der abfahrt aus England im April 1816 lag, die schwersten erfahrungen über gesellschaft, liebe, ehe, trennung, hass, verleumdung,

diesen kausalnexus muss man doch zunächst in betracht ziehen, ehe man als den massgebenden hauptfaktor seine einstigen reisepläne bringt! »Allerdings,« fährt Timm fort, »hatte ihn die gesellschaft ausgeschlossen; aber es stand ihm noch der andre teil der gesellschaft offen.« S. 11 hatte er nämlich eine scharfe zweiteilung der gesellschaft vorgenommen, erstens die eigentliche gesellschaft, die ganz reichen, zweitens die mit hohem titel und nicht genügenden mitteln! Dieser zweite teil hätte ihm jetzt offen gestanden! Als ob diese beiden elemente nicht meist in der gesellschaft vermischt wären! »Wenn B. nicht seit so langer zeit seine reisepläne gehabt hätte, würde er sich entweder der andern hälfte der gesellschaft angeschlossen haben, oder er hätte sich nach Newstaed(sic!)-Abbey zurückgezogen!« (p. 24.) »Wäre die ansicht, Lord B. habe England verlassen, nur weil die englische gesellschaft ihn verstiess, richtig, so müsste er in seinem stolze doch wohl in der absicht fortgegangen sein, nie wiederzukehren«. (Ibid.) Dies, weil er von Italien aus verschiedene male, aus geschäftlichen gründen, nach England kommen wollte! Was sollen ähnliche deduktionen und hypothesen für einen wert für die kenntnis des dichters haben! Ebenso stark wäre z. b. anfechtbar: p. 8 über Byron's verkehr in der gesellschaft, p. 9 über die ihm »angenehmen« gesellschaften (NB! Holland House unerwähnt), p. 16 die berechtigung von Timm's schlussfolgerung, warum B. Pope als ideal aufstellte und nicht Shakespeare (!), p. 26 die behauptungen über Byron's freunde, p. 27 über seine »wahren« freundinnen (von denen er keine nennt), p. 30 die gründe für seine plötzliche berühmtheit u. a. m. Zuzugeben ist der schlusspassus, dass die englische gesellschaft Byron nicht gerecht wurde; doch dass dem dichter gewöhnlich erst die nachwelt gerecht wird, ist ein "truism", den man nicht zu beweisen brauchte!

Was ist, neben andern druckfehlern, p. 14 "cantand (statt canting?) hypocrisy", p. 22 »abgezogenheit von der welt«? Ist p. 31 »sein oft sehr moralisches verhalten« scherz, ironie oder tiefere bedeutung?

Bamberg. Richard Ackermann.

Frederick Harrison, *John Ruskin.* (English Men of Letters.) London, Macmillan & Co., 1902. VIII + 216 pp. Pr. 2 s. net.

Few lives have left footprints more helpful on the long waste sands than that which closed at the dawn of the new century in peace. Though the heart and conscience of the whole British world at that time were throbbing in a struggle for an heritage and a burden not to be cast off, the sense of grief was no less keen that the last of the prophets was no more. Some of his disciples had indeed fallen away from his ethical aims, and the voice of protest was heard against his doctrine in art, but the memory of his work and inspiration was still grateful and fresh. The growing influence of art on letters and life was no less typical of the last three decades of the late Queen's reign than the growth of the social spirit and the protest against wealth and force as the sole threads in the texture of things. Of all these interests and questions, of most interests of his long life-time (save perhaps the naturalistic) Ruskin had been a champion and a part.

Mr F. Harrison is the high-priest of the positive system of Comte and the cult of human ideals. But he manages to furnish a brilliant and most sympathetic account of one whose roots in the unseen were deep and obstinate to the last. Ruskin's whole being was soaked in a grand mysticism of his own; he held no fixed creed in middle life but was as strictly Christian as Tolstoi; his moral and æsthetic judgments went back to the lessons of the gospel. Thus he gave away most of his four million marks from his father in lavish charities and gifts; luckily the sale of his books brought him more than enough for his own modest needs and desires. Whatever view may be held of his wisdom, no idealist was at any time more lofty and pure.

That such a system is not possible for all men is manifest at once. Renan urges that the economic lessons of the gospel would lead to pauperism if applied by the letter; pietists dwell rather on the death than the life and social teaching of their Master. Yet Ruskin's sermons in those steps forced economists to take account of hidden moral factors and prescribe some limits to their results: thus their formulae may be true of one part of a complex organism but are not so absolute as was held. "There is no wealth but life — life including all its powers of love, of joy, and of admiration. That country is the richest which

nourishes the greatest number of noble and happy human beings." (Page 100.)

Ruskin's father had been a wine-merchant "entirely honest" to cite the quaint epitaph that was written on his tombstone by the son. That son had gone with him on his travels for business over England and abroad. "At fourteen he was taken through Flanders, along the Rhine, through the Black Forest to Switzerland. It was then that he first drank in his life-long passion for the Alps . . . His youth in fact was one constant tour in search of beautiful scenes and romantic spots." (Page 25). Thus it may be seen he had advantages that fell to few before railroads and steamships were heard of; such journeys quickened his fancy and shaped his mind still more than the gray text of Thucydides which he studied for his Oxford degree.

The young graduate made his debut as the champion of Turner the greatest of all landscape-painters as he held. The new ideal worship of nature had been expressed before him by Shelley more than any single herald: it was certainly rather a long leap from the red old earth of most Dutchmen, even from the sombre and inward suggestions of the restful Ruisdael. All through life Ruskin urged men to look to the motives and ideas that underlay great works of art more than their form and technique; art itself according to this theory should appeal to the spirit and not in the first place to the senses. The meeting between the aged Turner and his glowing disciple in 1840 marks at any rate an epoch in the records of criticism and culture.

Three years later the first volume of his *Modern Painters* written itself under the influence of snowy mountains and blue lakes and old churches and castles between the North Sea and Hadria upheld the return to nature and revolt against formalism and fixed rule. Turner the poet of colour with his knowledge of the beauties and joys of earth and sky and the great deep was best fitted to supersede the false lessons of Poussin. In no other country would such freshness of critical paradox have been possible, and Taine twenty years later was at no loss to discern the weak side of his position. He called Turner "fou comme la prose et la poésie de Victor Hugo", forgetful at the some time of the saying of the old sage that our best things may be traced to the madness that is godsent.

The *Seven Lamps of Architecture* and the *Stones of Venice*

soon added to his fame. The first of these books (with all its wide variety of tone) worked hand in hand with Victor Hugo's *Notre Dame de Paris* in its revival of the fancies and hopes of the grand old star-lit night-time. Like the great Frenchman he had been struggling against classisal restraint and saw something in the life and ideals of the ages of Faith to apply to the great questions of his day. Something of the some spirit got hold of Frederick William IV as visitors to Stolzenfels may realize: perhaps those notions were right for the old world from which they were learnt but are not so workable any more. Part of the passage cited on page 60 is nevertheless too typical to be left out.

"Those misty masses of multitudinous pinnacle and diademed tower; the only witnesses, perhaps, that remain to us of the faith and fear of nations. All else for which the builders sacrificed has passed away — all their loving interests and aims and achievements . . . They have taken with them to the grave their powers, their honours and their errors; but they have left us their adoration."

For modern visitors to Venice *St Mark's Rest* of later date is sometimes more helpful than the brilliant pages of "sermons in stones". Besides being less diffuse it reveals more grasp of Catholicism as an historical force and is free from the puritan bias that belongs to his earlier work. With Mr Harrison's searching criticism of Ruskin's moral principle as applied to all periods and masters few will be likely to quarrel.

"The pictures of Perugino and Titian were painted in societies corrupt and sensual to the core; one side of Greek sculpture was inspired by a detestable type of vice; and the triumphs of music date from times of curious affectation and rottenness . . . The Parthenon was nearly contemporary with the comedies of Aristophanes and the sophists of Athens not with Marathon and Aeschylus . . . St Sophia was built by the husband of the Empress Theodora; and St Paul's was building in the era of Charles II and James II. Were all these sublime masterpieces the production of a faithful and virtuous people?" (pages 75 and 66.)

With the famous Pre-Raphaelite wave the name of Ruskin is bound up. Though scribes and hacks of bad metal have spoken slightingly of this school its conquest is by this time a fact. France and Germany pay homage to it as shop-windows attest: the rashness that was once prone to scoff is now perhaps the first of all to pray. Ruskin upheld the new movement in 1851 as something fresh in its sincerity; he always remained the close friend of the great painters to the last. Their dawn broke on the world as the sun of Turner was setting, and the critic held

that the new school was as real and natural and poetical as Turner and the sacred old Italians. Of D. G. Rosetti he spoke as the chief mental force in the new phase; of Holman Hunt as the greatest sacred painter of the times. In his eightieth year when his mind was clouded and troubled by sickness he stood gazing one night at the portrait of Sir E. Burne-Jones on his wall. "That's my dear brother Ned" he broke out and heard of his death the next day to his bitter woe and distress (page 208).

Roughly speaking the standpoint of that school may be stated as follows. Trees and rivers and flowers and decorative details must once more be closely studied and copied: death to the knife against prosaic and wooden stereotype as such. To what extent they may have started fresh conventions of their own and how far some of their work runs counter to the breezy and healthful instincts of British manhood need not be dealt with here. Most new truths become false as soon as they stiffen into dogma.

One fact is almost certain. Ruskin discovered the greatness of Giotto and Botticelli for whom men cared little before him. Goethe in his Italian tour was so full of yearning for Rome that he did not feel tempted to rest more than a few hours in Florence; in fact he seldom takes note of the sacred early painters at all. No doubt the romantic school that blossomed a few decades later enlarged Goethe's classical limits in landscape and art, but did not preach snowy Alps and old primitive pictures with such fire as our prophet. Some of Browning's best pieces (those that deal with Tuscan artists or the old life of Venice for instance) could hardly have been written apart from the brilliant suggestions of his friend. Even the gallery of Berlin shows traces of this change of taste in the last thirty years by the side of earlier collections with less aim. Nor is it easy to conceive the great Frederick (who bought the Greek bronze of the praying boy) looking at Botticelli's illustrations to Dante now sheltered in that home or the gold-blue Madonna and angels that smile in their sadness among roses. Though German connoisseurs have by this time widely taken up the cult it did not start with them nor even with the good Saxon monarch whose face was so like Dante's in death. It is needless to add that Dante was Ruskin's chief poet and master from the ages of faith; he seems to have read Byron and Scott more than any of the moderns.

As professor of fine art at Oxford he won an influence over young men by intercourse as well as in the class room for a space of ten years or more. In some ways his habits of mind were not such as are best fitted for the special routine of a chair; nor can he be acquitted of poaching at times on fields not his own. Lectures in themselves so discursive and whimsical in tone would not have been put up with in the realms of exact science at all; even in the beaten tracts of history and politics and letters the voice of the other side would have been loud. But Art of itself may be treated in countless personal ways and the rainbow-freshness of Ruskin came as a relief from the dull and colourless humdrum of most hand-books. Even precise knowledge is less inborn and rare than the fire and insight of the seer.

The widespread popular fancy that genius is of itself not sane may be doubted of the highest; the pages of *Dichtung und wahrheit* go a long way to refute it. Yet Ruskin (be it said with reverence) was not quite normal and strong: his sad physical defect which shut him off from paternity may explain a good deal: like the priests in the tale he understood the song and prophecy of Salambo better than the guests at the banquet. His hatred of interest was at any rate less compatible with good sense than his yearnings after the lost life of the saints in a world that seemed sinful and hard. He fell in love with St Ursula: he was haunted by the seven deadly sins; he dreamt he had been admitted into the brotherhood of the third order of St Francis; he compared a certain railway company to Old Nick; he traced divine wrath in a dull winter; he denounced Dutch colouring as godless; he told us not to read Darwin and jeered at skeletons and apes; he threw up his teaching work and left Oxford as soon as vivisection became possible in a room in the Museum.

The cry of Festus "Thou art mad" is the world's old answer to its prophets; but sometimes the world proves mad and the prophet right in the end. That either of the two Isaiahs sawn asunder more than once were suffering from madness when they railed at incense and new moons and sabbaths and solemn meetings and large landlords is by no means quite certain. Yet something can always be urged on behalf of the squire and the priest and most facts that remain. Prophets would have no message at all if they imbibed the doctrine of Hegel and Renan that good and evil have their raison d'etre in the vast records of the world

and the strange complexity of things. As a kindly abbé puts it in a well-known romance: "Je crois enfin que dans les âmes pures et peut-être dans le monde entier Dieu n'a pas d'autre ennemi que lui-même; mais je ne prêcherai jamais sur ce texte."

Ruskin was certainly Scotch by temper and blood. Though some writers may have played too much with labels of race, it cannot be doubted that the Scotch intelligence has been subtle and speculative; perhaps the average Englishman is more concrete and cares less for ideas. Though Carlyle cared little for Art the tie of mutual love and admiration which linked him to his friend and fellow-patriot broke only at death. Few passages of Ruskin are more curious than his praise of Prussian husbandry and kingship in the *Crown of Wild Olive;* it is clear that Carlyle's *Frederick* was the source of this homage which Treitschke has seldom surpassed. Yet if the great Treitschke and others who have sinned against us in his footsteps had known more of Ruskin and his school they would have cancelled some of their mistakes: even Treitschke was stirred by Turner on his one English visit just at the close of his life. That all Englishmen are not sophists nor beefsteaks nor islands, that chivalry and idealism and romance still linger in some places, that our higher life is not always too dry to be spiritual are the great lessons of the Master. It is vain to regret the absence of the base metal by which gold is hardened and fused into coinage; the bell rings for us to kneel and pray at the tomb of a saint. *Manibus date lilia plenis:* that is the strain that the poet heard on the lips of blest ones at the gateway to the fields of light.

Lugano, November 1902.

Maurice Todhunter.

NEUERE ERZÄHLUNGSLITERATUR.

Max Pemberton, *The House under the Sea.* Tauchnitz Edition, vol. 3632. Leipzig 1903. Preis M. 1,60.

Richard Bagot, *Donna Diana.* Desgl. vol. 3637/38. Preis M. 3,20.

F. Anstey, *A Bayard from Bengal.* With eight Illustrations by Bernard Partridge. Desgl. vol. 3627. Preis M. 1,60.

W. E. Norris, *Lord Leonard the Luckless.* Desgl. vol. 3639. Preis M. 1,60.

Mary Cholmondeley, *Moth and Rust*, together with *Geoffrey's Wife* and *The Pitfall*. Desgl. vol. 3633. Preis M. 1,60.

Grössere muster zu kopieren hat immer als ein zeugnis künstlerischer *paupertas* gegolten: sich selber zu kopieren wird aber wohl nur dem künstler einfallen, der sich am ende seiner stofflichen erfindungsgabe angelangt sieht und auf den tageserfolg so sehr erpicht (vielleicht auch angewiesen) ist, dass er lieber ein bewährtes früheres muster wiederholen als mit einem neu ersonnenen ein »versungen und vertan« riskieren möchte. Ein paar solcher selbstkopisten gestatte ich mir heute vorzuführen.

Max Pemberton kehrt, nachdem seine letzten versuche, auf geschichtlichem boden zu ernten, sich als fiasko erwiesen haben, reumütig zu seinem im stillen ozean gelegenen eiland zurück, auf dem er unbekümmert um geschichtlich festgelegte daten und logische möglichkeiten mit der kraft seiner phantasie wirtschaften kann, auf dem er seinerzeit schon mit so grossem erfolg eine *Impregnable City* erbaut hatte, deren bollwerke französischen und russischen schiffen standhielten. (Diesmal ist es ein uneinnehmbarer, riesenhafter palast in einem felsen unter dem meere, wohin die inselbewohner sich auf wochen und monate zurückziehen, wenn auf dem lande die gefährliche »schlafzeit« herrscht.) Auch der unheimliche oberherr, der in der *Impregnable City* internationales gesindel um sich schart, tritt wieder auf den plan, diesmal statt österreichisch-polnischer herkunft ein reiner Ungar, was ja wohl nichts schaden kann. Der konflikt entwickelt sich aus dem plan eines englischen seemannes, das junge weib dieses schurkischen gesellen aus ihrer zwangslage zu befreien, und erzeugt eine abenteurergeschichte vom reinsten wasser, eine geschichte, die mit ihren zahllosen überraschenden und grausigen momenten den leser von anfang bis ende in fesseln schlägt. Wer natürlich kein sensationsbedürfnis zu befriedigen hat, sondern literarische ansprüche zu erheben wagt, dem bleiben enttäuschungen nicht erspart; denn es mangelt nicht an kompositionsfehlern, und schreiende unwahrheiten müssen in kauf genommen werden, wobei ich von jenen stereotypen übertreibungen ganz absehe, die zu den charakteristischen erfordernissen des genre gehören: dass zb. (wie in Karl May's indianergeschichten) der held immer gegen ein schock bewaffneter feinde unversehrt das feld behauptet. Dass alles einzigartige, unvergleichliche sich just auf der kleinen Ken's-insel vorfinden und in den acht tagen der handlung

abspielen muss, ist — unnatürlich zwar, aber 's klingt recht wunderbar [1]).

Richard Bagot's zweibändiger roman *Donna Diana* zeigt in seinem milieu (der italienischen hauptstadt unsrer tage) und in seiner ganzen anlage zwillingsähnlichkeit mit dem erfolgreichen *A Roman Mystery*. Die handlung geht diesmal nicht so grausam auf die nerven: sie erzählt von den intrigen einiger kleriker, die ein reiches junges mädchen im kloster unterbringen wollen, um über ihr vermögen nach gutdünken schalten zu können. Nun, der schilderungen aus der modernen römischen gesellschaft hätten wir nachgerade genug; es ist, wie das *Athenæum* sarkastisch bemerkt [2]), als müsste die belletristische literatur an dauer der »ewigen stadt« konkurrenz machen. Das werk ist ohne literarisches gewissen (das religiöse habe ich nicht zu beurteilen) und ohne rechten *élan* zusammengeschrieben. Wenn man sich so seite um seite durch die zwei bände hindurcharbeitet, möchte man oft auf die vermutung kommen, der verfasser werde nach der zeile honoriert, wie einst der berühmtere Dumas: wozu nur all die bogenlangen, seichten konversationen, die das schon zehnmal gesagte noch ein elftes mal wiederholen, ohne das charakterbild der personen irgendwie zu vertiefen? Wegen der symptomatischen wichtigkeit der sache möchte ich noch auf gewisse einzelzüge hinweisen, in denen sich Bagot selbst kopiert hat. Auf römischem boden, inmitten einer buntnationalen gesellschaft, steht hier in *Donna Diana* ein vereinzelter Engländer als held, dort im *Roman Mystery* eine vereinzelte Engländerin als heldin (er wie sie natürlich ein ausbund jeglicher tugend). Hier wie dort nimmt das hauptinteresse eine fürstenfamilie in anspruch, deren jüngeres glied gegen die familientradition ins lager der liberalen abschwenkt [3]). Dort intrigiert ein kardinal Savatelli, dessen name hier zu Savelli zusammengezogen erscheint. Die peripetie unsrer geschichte stellt sich als auffallendste nachahmung dar, insofern sie in beiden romanen durch einen ganz äusserlichen — überdies abgebrauchten — theatercoup herbeigeführt wird: fieberdelirien, in denen eine wissende person das geheimnis unfreiwillig einer zweiten preisgibt. Hiermit glaube ich den wert oder unwert des Bagot'schen werkes genug-

[1]) Wendungen wie die folgende: "Nothing like to it has been heard or told of" habe ich an die 30mal gezählt.

[2]) 1902, Nov. 15th.

[3]) Vgl. Fischer im *Archiv* 106, 413.

sam beleuchtet zu haben. Den philologen werden speziell folgende sätze interessieren: eine Deutsche (nebenbei erwähnt, der widerwärtigste charakter unter dieser grossen gesellschaft aus aller herren länder) spricht ihr *Teutonic Italian* fliessend und grammatisch richtig, "though her *d's* became *t's*, and her *b's* turned into *p's* after the manner of her nation when pronouncing the Italian tongue" (I 121). Sehr hübsch ist auch folgendes urteil über den wohlklang der deutschen sprache: "a barbarous language, which sounded like *dogs snarling over a bone*" (II 6).

Rasch ein buch zur hand, das uns mit den gaben seines köstlichen humors die öde der eben überwundenen lektüre wird vergessen lassen: F. Anstey's neuestes werk. Der volle titel desselben sei, weil für die eigenart des ganzen charakteristisch, in extenso zitiert: *A Bayard from Bengal, Being some account of the Magnificent and Spanking Career of Chunder Bindabun Bhosh, Esq., B.A., Cambridge, by Hurry Bungsho Jabberjee, B.A., Calcutta University, author of "Jottings & Tittlings", etc., etc., to which is appended the Parables and Proverbs of Piljosh, freely translated from the Original Styptic by Another Hand, with Introduction, Notes and Appendix by the above Hurry Bungsho Jabberjee, B.A.* Wär' dieser scherz nicht so verwünscht gescheit, man wär' versucht, ihn herzlich dumm zu nennen. Aber die anhäufung einer auf den ersten blick als unsinn erscheinenden stoffmasse ist hier nur mittel zu dem hauptzweck einer zweischneidigen satire. Der moderne Plutarch berichtet die unglaublichen abenteuer eines in Cambridge und London halb anglisierten Indiers, jenes als "*Baboo*" bekannten typs. Ungenügende vertrautheit mit den englischen einrichtungen und der europäischen bildung bringt allerlei komische effekte zuwege und veranlasst ua. jene zahlreichen grob entstellten zitate und verdrehten anspielungen, welche doppelt komisch wirken, da sie von dem wichtigtuerischen Mr. Jabberjee in so bombastischem stil und mit so viel erhaben-lächerlichem *aplomb* vorgebracht werden. Der bekannte *Punch*-zeichner Bernard Partridge [*recte:* Birnadhur Pahtridhji] hat acht illustrationen beigesteuert, die in ihrem halb exotischen gepräge samt den dazu gehörigen humoristisch-entrüsteten *commenti* des autors ebenfalls ausgezeichnet wirken.

Die beachtung der wissenschaftlichen welt verdient in gewissem sinne der anhang des büchleins, worin das gelehrte übersetzen und herausgeben, namentlich aber das allzu engherzige er-

klären und quellenjagen mit köstlicher ironie verspottet werden (p. 212: "it is a *sine qua non* nowadays for all first class Classics to be issued with introduction, notes and appendix by some literary knob — otherwise they speedily become obsolete and still-born"). Eine hübsche reihe von parabeln und sprüchen eines gewissen »philosophen Piljosh«, von einem zweiten »aus dem styptischen dialekt übersetzt«, gibt H. B. Jabberjee heraus, indem er in seinen anmerkungen sowohl an dem übersetzer als an dem inhalt des originals dumm-weise kritik übt oder verschrobene erklärungen anfügt: nach jeder seite ein hieb, und jeder hieb sitzt. Ich erwähne ein paar beispiele, da wir philologen aus dieser farce ebensoviel *utile* als *dulce* ziehen könnten.

(p. 218) "Mistrust the Bridegroom who appeareth at his wedding with sticking-plaster on his chin [or "*without* sticking-plaster", etc. — the Styptic is capable of either interpretation. — *Trans.*].

> *Note. — Then I will humbly say that it must be a peculiarly elastic tongue. But in either form the Proverb is meaningless. — H. B. J.*

(p. 235) "'I can't bear to think that no one will weep for me when I am gone!' said the sentimental Fly, as he flew into the eye of a Money-lender."

> *Note. — Cf. Poet Byron:*
> *"'Tis sweet to know there is an eye will mark*
> *Our coming, and look brighter when we come!"*
> *H. B. J.*

(p. 228) "'After all, it *is* pleasant to be at home again!' said the Eagle's feathers on the shaft that pierced him.

> But the Eagle's reply is not recorded.
> *Note. — Poet Byron also mentions this incident. — H. B. J.*"

[In der letzten note ist wohl auf die stelle *Childe Harold* III 18 angespielt.]

Aus dieser region ausgelassensten scherzes möge mich mein leser in die ernste gesellschaft des unglücklichen Lord Leonard begleiten. W. E. Norris' einbändiger, aber umfangreicher roman ist die bei aller düsterheit sehr sympathische lebensgeschichte eines bei aller rechtlichkeit unsympathischen mannes. Der ernste lord verlobt sich mit einem mädchen, das kurz vor der heirat mit Leonard's lebensfrohem, weltgewandtem busenfreund entläuft. Der geprellte fällt in die netze einer schlauen gouvernante, die ihn zur ehelichung beschwatzt. Hierfür dankt sie ihm mit schamlosem treuebruch und drängt sich ua. jenem busenfreund auf, von dem sie schliesslich eine tochter hat. Diese tochter, die im gesetzlichen sinn als eheliches kind des lords anzusehen ist, wird von

letzterem (im familienkreis) als solche verleugnet, als es sich um ihre verlobung mit einem ehelichen sohn eben jenes busenfreundes (also ihrem halbbruder) handelt. Natürlich kommt alles noch zu gutem ende. — Nach dieser äusserlichen inhaltsskizze möchte unser Lord Leonard als schwächling erscheinen, er ist aber eine feste, durch und durch edle und rechtliche natur, vielleicht ein wenig zu sehr in sich versunken, vielleicht ein wenig zu herb: jedenfalls aber »unsympathisch« nur insofern zu nennen, als im wirrsal der verhältnisse die konsequenzen seiner überzeugungen sich allzu hart an den praktischen erfordernissen des lebens stossen. Dass der erzähler dieser geschichte alles bis ins kleinste detail psychologisch durchleuchtet hätte, lässt sich nicht durchweg behaupten. Immerhin ist er der spröden und undankbaren aufgabe, ein solch eigenartiges leben plausibel darzustellen, vortrefflich herr geworden und hat uns einen roman geschenkt, der — wie alle seine frühern werke — ausserordentlich geschickt und anregend geschrieben ist. Einige züge der fabel erinnern übrigens stark an G. Meredith's *Ordeal of Richard Feverel*, sowie an Miss Cholmondeley's erstlingsroman *Diana Tempest*.

Von der letztgenannten erzählerin hatte sich Julius Zupitza seinerzeit[1]) viel versprochen; der genannte roman hatte auf ihn einen »unzweifelhaft günstigen eindruck gemacht«, und er äusserte seine »hoffnung, der autorin noch öfter zu begegnen«. Mary Cholmondeley [spr. Chumly] hat in den verflossenen zehn jahren wenig geschrieben, mit dem wenigen aber reichen beifall gefunden. Die drei geschichtchen, die ihren neuen band ausmachen, bekunden weder besondere gestaltungskraft noch schilderungskunst. Es sind ausschnitte aus dem englischen gesellschaftsleben, nicht besser, wenn auch nicht schlechter als das dutzend. Am meisten versprach noch *Moth and Rust* (titel nach der bibelstelle Matth. 6, 19): aber eben weil man hier ein problem aufgeworfen sieht, empfindet man die schwäche der durchführung doppelt misslich, denn es bleibt die starke wirkung aus, auf die man sich innerlich gesammelt hatte. *Geoffrey's Wife* ist eine erträgliche blüette, die uns auf 20 seiten schildert, wie ein neuvermähltes englisches ehepaar bei einem nächtlichen volksauflauf in Paris niedergerannt wird, wobei die junge frau umkommt.

Die englische romanliteratur dieser tage wird — ebenso wie

---

[1]) S. *Archiv* 92, 115.

die zeitgenössische poesie — von den gebildeten klassen Albions in bausch und bogen verurteilt. Man hat keine zeit, derartige minderwertige produkte zu lesen: denn als minderwertig bezeichnen sie alles, was heutzutage auf belletristischem gebiete geleistet wird. Ich fürchte, die (zweifellos hochgebildeten) Engländer, die mir dies in den letzten jahren des öftern versicherten, urteilen hierbei etwas einseitig und laufen gefahr, das kind mit dem bade auszuschütten. Es ist wohl hier, wie Pope einmal so hübsch sagt:

'Tis with our judgments as our watches; none
Go just alike, yet each believes his own.

Jedenfalls ist unser standpunkt ein ganz spezieller: die referate der *Studien* fussen auf literargeschichtlichem grund und boden. Sie suchen unter dem unedlen metall das edle zu entdecken, und erweist sich die ausbeute auch als gering, dennoch ist die bemühung nie ganz fruchtlos, und ein kleines verdienst dürfte damit erworben sein, dass man auf vereinzelte goldfäden hinweisen konnte, die in ihrem verlauf vielleicht zu reichen goldlagern führen.

Ansbach, ende April 1903. Armin Kroder.

GESCHICHTE.

Source Book of English History. For the use of schools and readers. Edited by Elizabeth Kimball Kendall. New York, London, Macmillan, 1900. XXIII + 483 pp. Price 3 s. 6 d. net.

Ein nützliches hilfsmittel beim studium der englischen geschichte ist das von E. K. Kendall herausgegebene Source Book of English History. Es bezweckt, eine reihe bedeutender momente aus der geschichte Englands dem leser dadurch nahezubringen, dass man die quellen selbst zum worte kommen lässt. Der gedanke ist nicht neu. Er ist praktisch verwirklicht z. b. in der von York Powell herausgegebenen serie English History from Contemporary Writers, welcher sich eine ähnliche Scottish History bereits anzureihen beginnt. Was in den zuletzt genannten publikationen erreicht wird, die annähernd erschöpfende wiedergabe der quellen jedesmal für eine bestimmte gruppe von ereignissen, davon kann in dem vorliegenden Source Book freilich nicht die rede sein. Denn hier ist in einem bande die ganze englische geschichte behandelt, von den zeiten Agricola's bis zum beginne des Burenkrieges. Die also notwendig zu treffende auswahl der ge-

schilderten ereignisse, zustände, personen ist im allgemeinen eine glückliche; die mitgeteilten quellenauszüge werden in erfreulicher mannigfaltigkeit gegeben. Neben den grossen geschichtschreibern aus alter und neuer zeit, Tacitus, Froissart, (warum nicht auch eine Probe aus Clarendon?), Burnet, finden wir die politischen schriften berühmter autoren, wie Swift und Burke; neben berichten der generale vom kriegsschauplatze auch in reicher abwechslung thronreden, manifeste, parlamentsreden, politische gedichte.

Da das buch dem studium der englischen geschichte dienen soll, so ist freilich nach unsern begriffen dem leser gar zu wenig zugemutet, wenn alle quellen in modernem Englisch gegeben werden, kaum hie und da mit festhaltung einer veralteten orthographie. Kann denn der englische oder amerikanische student wirklich noch nicht das Saxon Chronicle oder den Matthaeus Parisiensis im urtext lesen?

Freiburg i. B. W. Michael.

Letters of Richard Green edited by Leslie Stephen. London, Macmillan, 1901. VII + 511 pp. Gr. 8°. Preis 15 s. net.

Den geschichtschreiber Green kennen wir alle aus seiner schönen *Short History of the English People*, die in England ein beliebtes *text book* für vorträge aus der geschichte Englands ist, die auch in Deutschland gerne als handbuch benutzt wird, und an der uns Deutsche speziell die entschiedene art freut, mit der Green das kulturhistorische element zu betonen weiss. Wie diese »kurze geschichte des englischen volkes« entstand, wie sie allmählich, trotz schwerer krankheit und trotz mancher fehlgriffe am anfang, im verlauf von fünf jahren zu dem umfangreichen werke heranwuchs, erfahren wir aus den briefen des autors an seinen freund Freeman. Es ist bewundernswert, wie der augenkranke mann mit der zähesten energie seine arbeit durchführte; wie er sich keine mühe verdriessen liess, ganze kapitel an dem schon gedruckten buche umzuarbeiten, sei es, um eine geschichtliche tatsache in besseres licht zu rücken, sei es, um tiefgehende änderungen in der stilistischen behandlung vorzunehmen; wie gründlich er jeden rat des erfahrenen freundes in erwägung zog, ohne sich in dem, was er im unterschied zu Freeman für die aufgabe der geschichtschreibung hielt, in der betonung der volks-

geschichte gegenüber der fürstengeschichte, des kulturgeschichtlichen gegenüber dem staatspolitischen elemente, im geringsten irre machen zu lassen.

Doch die briefe erzählen uns noch mehr als dies. Wir hören von seinen verträumten knabentagen im schönen Oxford, von der wenig erfreulichen studienzeit am Jesus College, von seinen arbeitsreichen seelsorgerberufe unter den armen Londons, und von seiner schliesslichen befreiung aus dem glaubenszwange der englischen staatskirche, dazwischen hinein von seiner mitarbeiterschaft am Saturday Review und von seinen sonstigen historischen arbeiten. Der stil seiner briefe ist in den ersten mannesjahren noch recht schwülstig und farblos, bis allmählich die kernige persönlichkeit mehr und mehr hervortritt und die briefe endlich den ganzen menschen zeigen, wie er denkt und fühlt. Jene, die er aus Italien an frauen schreibt, gehören zu dem köstlichsten, was er geschrieben, wie denn überhaupt alle seine briefe an die wenigen lieben freundinnen, deren anteilnahme seinen lebensweg erhellte, von seltner anmut und innigkeit des ausdrucks sind. Ein gewisser trockner humor fehlt freilich auch nicht in den briefen an seinen freund und berater Freeman. Ich glaube, dass, wenn jemals die briefe Green's an seinen besten und liebsten freund Stopford Brocke veröffentlicht werden, uns ein weiterer grosser genuss bevorsteht.

Ich würde gerne die ergebnisse des vorliegenden briefwechsels in geordneter darstellung zusammenfassen, hätte nicht ihr herausgeber in den einleitungen der verschiedenen abteilungen diese anziehende aufgabe schon gelöst, und gut gelöst, wie er auch das gesamte in den briefen enthaltene material durch einen musterhaften index zugänglich gemacht hat.

Dafür möchte ich an dieser stelle lieber einige proben aus den briefen selbst bringen, die so recht den menschen, nicht den historiker zeigen sollen. Aus den idealen, die der mensch sich bildet, gewinnt man immer einen sichern rückschluss auf sein wesen. So möchte ich hier in ein paar brieffragmenten dem leser das frauenideal zeigen, das sich Green geschaffen.

In seinem zweiundzwanzigsten jahre schreibt unser autor an Dawkins:

I believe I shall end in marriage — and with whom? I have not settled on the individual, but I can tell you the species. Not the beautiful — your Juno's, Minerva's or Venus's — but some quiet, demure little party

whose beauty at the best will be that of expression; who won't mind pets, humours, and excentricities; who will never invade my study or pop in on my musings, with some rapid suggestion to visit the Blinks's or some bothering inquiry about papering or painting. Some one who won't talk of her love, or expect demonstrations in return, but whose love will be like sunshine, cheering and warming and comforting, and lighting up all the dark corners of one's morbid temperament. Some one who can decipher my horrible scrawl and copy my manuscripts for the printer. Some one who can pet our little ones without spoiling them, who will care for me without overcaring for me, who will be charitable without any anxiety for niggers at Timbuctoo; and good without confession twice a week or working slippers for some 'dear' curate. Some one who can play without being constantly strumming; who can paint without having her fingers always smudgy; who can contrive a good dinner and not degenerate into a mere housekeeper. Ah, *vanitas vanitatum* lady of my dream unfindable among human flesh . . . (p. 31/32).

Diesem halb scherzhaften, halb ernsten brief, der uns, ohne dass sein schreiber mit einem wort von sich selbst spricht, so viel von dessen wesen sagt, möchte ich einen andern an denselben adressaten an die seite stellen, der das gleiche thema, nur mit grösserer innigkeit, behandelt und uns gleichzeitig die tiefen des freundschaftsgefühles bei dem nun siebenundzwanzigjährigen aufdeckt. Green hatte gehört, sein freund W. Boyd Dawkins wolle sich verheiraten, und erörtert nun mit ihm diese frage:

The general question is what sort of wife *ought* you to marry? Without any doubt one who can sympathise in your pursuits, one who can help you in your work. Without doubt also, one who from character and training alike is fitted to be a wife in the highest sense; one to whose moral and intellectual qualities you could look up. Love that is to wear is to be founded on reverence.

Ich überspringe nun eine grössere stelle, in welcher die begründung der eben angeführten forderungen ausführlicher gegeben ist, und gebe nur noch die schlussworte:

There can be no true marriage without a blending of interest. "To care for the same things" is the first and simplest basis of union. To have be silent on points which stir and excite you because they neither stir nor are intelligible to your wife, is humiliating to her and to you. And forgive me for reminding you that your future course will bring you more and more into intellectual society — that your wife must share it. You have known such cases where men sneered at other men's wives; how could you face sneers at your own?

Sympathy, Reverence, Intellectual Equality — these are the foundations of marriage, as of the nobler and deeper forms of friendship. It is only about this last that I would say a word more. As you have been much to me, so I have been somewhat to you. Look back on our friendship and ask: Would it have been what it is without that vivid sympathy in our

common zeal for scientific and historic truth which make us helpful to one another? Would it have been what it is if each had not found something in the other which raised and exalted him? If I had not found work and truthfulness and unselfishness in you — if you had not found in me (however I myself fall short of it) a striving to hold up to you the Ideal of Work, of Devotion to Truth, of Faith in Truth? What would it have been without that intellectual Equality that made no side of the pursuits of one unintelligible to the other?

And remember, Friendship such as this merges into Marriage; it is meet and right that it is so. But the Marriage must give you in the wife all, — aye, it may give a thousandfold more than all — it takes away in the Friend (p. 136 ff.).

Sieben jahre später schreibt er an seine freundin Miss von Glehn von San Remo aus:

It is the lot of man and woman here and there to face life alone, and if it be one's lot I suppose one must bear it bravely and silently. But it is a lot which no one need woo for themselves. A single life need not be a selfish life, but it must be an incomplete one. The "stronger women" of the future will no doubt get rid of a vast deal of empty sentiment which English girls out of sheer idleness call love; the men playing at affections which they go in for "'cos they 've nothin' else to do!" I have always protested (lightly or gravely) against the degradation of love in the hands of the ordinary English girl — her perpetual fingering it and playing at it, as I have always protested against her like degradation of music and art. But this was not because I disbelieved in love, but because I believed in it so intensely. The self-education of "stronger women" if it frees them from the necessity of amusing themselves with perpetual love-making, will only strengthen them for a greater and nobler love. And perhaps they will find that this greatness and nobleness consists in what you laugh at as "the ignominious thing of marrying for a home and for the love of a husband". After all the "wooing and winning", the whispers and love-letters, the sweet quarrels and sweeter reconciliations, are a poor childish thing beside the love of wedded life — the trust, the self-sacrifice, the quiet daily growth of affection, the strange sweet sense of a double life, of a life at last more than double, multiplied a thousandfold by the new child-faces, enlarged and enriched with every new responsibility and peril (p. 276 f.).

Es ist für den leser dieser briefe ein wirklich wohltuendes, aus etwas wie banger befürchtung erlösendes gefühl, im weitern verlauf des buches teils aus den briefen Green's selbst, teils aus den mitteilungen des herausgebers zu erfahren, dass das ideal, das der junge historiker sich gebildet, in seinen spätern jahren in seiner treuen lebensgefährtin seine verwirklichung fand. Mrs. Green war eine hingebende pflegerin des kranken und eine wissenreiche helferin des historikers. In selbständiger historischer arbeit wohl bewandert, hat sie an seinen letzten schriften im wahren sinne

des wortes mitgearbeitet, hat nach dem tode ihres mannes erst kürzlich eine reihe seiner Essays über Oxford herausgegeben, und hat auch die herausgabe der vorliegenden briefe veranlasst.

Ein mann der unermüdlichen arbeit sein ganzes leben hindurch, wusste er den wert der arbeit, der selbständigen, frei schaffenden arbeit als quelle eines erhöhten lebensgefühls voll zu schätzen. Ich kann mir nicht versagen, hier die zeilen anzuführen, die er im jahre 1870 aus Italien an Miss Luise von Glehn schrieb:

One no sooner grasps the real bigness of the world's work than one's own effort seems puny and contemptible. Then, again, one comes across minds and tempers so infinitely grander and stronger than one's own that one shrinks with a false humility from any seeming rivalry with them in noble working. And then again in the very effort to do anything, however small, one is hampered by circumstances at every step till we are inclined to throw up the fight in despair. It is just the souls that do the noblest work that feel most their own immeasurable inferiority to it . . .

Und weiter:

The thing is, I think, to think less of ourselves and what we are to the work, but more of our work and what it is to us. The world moves along, not merely by the gigantic shoves of its hero-workers, but by the aggregate tiny pushes of every honest worker whatever. All may give some tiny push or other, and feel that they are doing something for mankind. "Circumstances" spur as much as they hinder us; it is in the struggle day by day with them, that we gain muscle of the real life fight; and the sense of the superiority of others is a joy to those who really work, not for themselves but for the good of man. What they cannot do they rejoice that others can. *Respice finem*, the old monks used to say in their meditations on life — "consider the end". And so it must be. To work well we must see to the end; not death, but the good of mankind; not self-improvement in itself, but simply as a means to the improvement of the race. Don't think this too big an end to look to — one must look greatly forward to the great. In the light of it, one sees how the very patience of a thwarted day may be one's "work" to the end (p. 275 f.).

Dem vorstehenden zitat möchte ich dann gewissermassen als eine ergänzung zum schlusse noch ein paar zeilen beifügen, die er ein jahr vorher an dieselbe junge dame geschrieben hat, und welche zeugnis geben von der schönen, tiefernsten lebensauffassung Green's. Sie lauten:

I am quite certain that earnestness of aim and energy of spirit lie at the root of right womanhood as of right manhood . . . Grace of temper, beauty of tone are of the essence of life as they are of the essence of style — and there is sometimes more to be learnt out of books than in books . . . It is sorrow that gives the capacity for laughter, I think, it is the darkness and the brokenness and disappointment of life that enable us to look on coolly and

with a smile even when one is most in earnest. Neither toil nor the end of toil in oneself or in the world is all vanity — in spite of the preacher, — but there is enough vanity in both to make one sit loose to them.

What seems to grow fairer to me as life goes by is the love and peace and tenderness of it; not its wit, and cleverness and grandeur of knowledge, but just the laughter of little children and the friendship of friends and the easy talk by the fireside and the sight of flowers and the sound of music (p. 240 f.).

Schöner als mit diesen worten könnte ich meine besprechung nicht abschliessen. Wenn ich so viele proben gegeben habe, so geschah es nicht nur, um die manchen anzuregen, nach dem briefwechsel zu greifen, sondern um auch jene, welchen das vorliegende buch unzugänglich ist, die aber Green's geschichtswerk kennen, mit dem harmonischen, edlen wesen seines verfassers bekannt zu machen.

Kaiserslautern, 7. Mai 1902.

Bruno Schnabel.

FOLKLORE.

W. Bartels, *Pflanzen in der englischen folklore.* Beilage zum bericht der realschule auf der Uhlenhorst zu Hamburg. Ostern 1900. 23 ss. gr. 8°.

Vor allen dingen ist die vorliegende arbeit dadurch wertvoll, dass sie uns mit wenig zugänglichen quellen bekannt macht und deren resultate verwertet Interessant ist es, was wir auf den ersten seiten von der gründung und tätigkeit der Folk-Lore-Society [1]) seit 1878 erfahren. Man ist jetzt in allen grafschaften Englands am werk, das material aus dem volksmunde zu sammeln, wie das in Deutschland ja seit jahren für einzelne landschaften geschieht, am umfassendsten jetzt für Mecklenburg durch R. Wossidlo.

Die vorliegende arbeit behandelt ein kleines kapitel aus der englischen folklore und zeigt, wie sich der volksmund von alters her mit den pflanzen beschäftigt hat. Der besonders reichhaltige und vielfach verstreute stoff ist durch eine alphabetische anordnung der pflanzen übersichtlich geworden. So lässt sich die arbeit als ein kleines nachschlagebuch verwenden und kann auch für die Shakespeare-lektüre mit vorteil benutzt werden, da die beziehungen

[1]) Holthausen in der Anglia XIX. — Mr. Thoms brauchte das wort Folk-Lore zuerst im Athenæum von 1846 in anlehnung an worte wie volksfest, volkslied etc.

Shakespeare's zur folklore der pflanzen bei den einzelnen pflanzen angeführt werden.

Der verfasser beginnt mit der besprechung des ahorns (acer) und schliesst mit der mistel (viscum album), da die alphabetische ordnung nach den lateinischen botanischen namen durchgeführt ist. Diese namen stehen am rande, so dass man sich leicht orientieren kann. Auffällig sind die zahlreichen analogien, die man aus Norddeutschland, Dänemark und Schweden [1]) den englischen gebräuchen an die seite stellen kann. Man könnte aus Mecklenburg z. b. an der hand von Bartsch [2]) und Schiller [3]) eine menge solcher analogien beibringen. Die folkloristen werden also die arbeit von Bartels um so freudiger begrüssen, als sie die sonst weniger bekannten beispiele aus England und besonders aus Schottland und Irland zugänglich macht. Die einzelnen artikel sind gründlich bearbeitet und oft sehr reichhaltig. Ich will hier einzelnes herausgreifen, um die weise des verfassers zu kennzeichnen. Die vertreter der folklore werden ja die quelle selbst studieren müssen.

Die gebräuche, die sich an den ahorn (Acer) knüpfen, sind denen, die die eiche und esche betreffen, überall sehr ähnlich (vgl. s. 4). Wenn kinder durch die hängenden zweige eines ahorn gehen, so soll ihnen dies langes leben verleihen. Man erzählt, dass in einem kirchspiel (West Grinstead Park), in dem sich ein solcher lebensbaum ("*length-of-days-bestowing-tree*") befand, der dem beil verfallen sollte, eine bittschrift zur erhaltung desselben an die obrigkeit eingereicht wurde.

Pflanzen, durch die man den liebsten im traum entdecken kann, giebt es mehrere. Dahin gehören Achillea millefolium (schafgarbe, *milfoil*, *yarrow*, *bloodwort*, schott. *stanch-girss*) und die esche (Fraxinus excelsior). Die schafgarbe wird in Sussex und Devonshire auf dem grabe eines jungen mannes unter hersagung folgender worte gepflückt und dann unter das kopfkissen gelegt:

"Yarrow, sweet yarrow, the first that I have found,
In the Name of Jesus Christ, I pluck it from the ground;

---

[1]) Hier besonders die landschaft Smaland. Vgl. A. H. Klint, *Meklenburgska och svenska ordspråk*, in Forminnes foereningens tidskrift, Stockholm 1895.

[2]) K. Bartsch, *Sagen, märchen und gebräuche aus Mecklenburg*, bd. I u. II. Wien, Braumüller, 1869 u. 1871.

[3]) Karl Schiller, *Zum tier- und kräuterbuche des mecklenburgischen volkes*. 1. heft. Schwerin 1861. Die andern hefte in den folgenden jahren.

As Joseph loved sweet Mary, and took her for his dear,
So in a dream this night, I hope, my true love will appear."

Dieser gebrauch der schafgarbe beim liebeszauber ist weit verbreitet. Auch in Dublin legen die mädchen am maitag oder am abend vorher einen mit *yarrow* gefüllten strumpf unter das kopfkissen und sprechen die folgenden zeilen:

"Good morrow, good yarrow, good morrow to thee,
I hope by the morrow my lover to see;
And that he may be married to me" u. s. f.

Ein ähnlicher aberglaube knüpft sich an die esche. Im norden von Yorkshire pflücken die mädchen heimlich ein gleichpaarig gefiedertes blatt *(even-ash)* vom baum und sprechen dabei die worte:

"Even-ash, even-ash, I pluck thee,
This night my own true love to see;
Neither in his rick nor in his rare,
But in the clothes he does every day wear."

Der zweig wird nachts unter das kopfkissen gelegt, und der zukünftige gatte erscheint natürlich im traume. In Wiltshire ist noch folgender spruch geläufig:

"An even-ash, or a four-leaved clover,
You'll see your true love before the day's over!" [1])

Wichtig für die mythologie sind die pflanzen, deren namen oder eigenschaften auf die alte götterwelt hinweisen, vgl. Quercus robur (*oak, covin-tree*, julblock), Anthemis cotula (in Northumberland: *balder's brae, baldeyebrow*, die weisse der blüte wird mit der stirn Baldur's verglichen), Viscum album (*mistletoe*, erinnerung an Baldur und Hödur). Andere pflanzennamen erinnern an personen oder orte aus der heiligen geschichte, z. b. Nephrodium filix mas (die wurzeln dieses farns werden *St. John's Hands* oder *lucky hands* genannt), Orchis (*gethsemane*, weil sie nach der sage am fusse des kreuzes gewachsen ist und ihre dunklen flecken von herabfallenden blutstropfen herrühren), Pulmonaria officinalis *(Joseph and Mary* oder *Virgin Mary's Milk drops)* und viele andere.

---

[1]) Vgl. auch beim artikel hanf (Cannabis, *hemp*). Am Johannisabend säen die mädchen hanfsamen auf dem kirchhof und harken ihn unter folgendem spruch ein:

"Hemp-seed, I sow thee,
And he that is my true love
Come after me and mow thee!"

Ferner auch Plantago (lanceolata u. major), *kemp(s), soldiers, cock-fighters* etc.

Besonders reich ist die englische sprache an namen, die das wesen der pflanzen treffen. So benennt der volksmund dialektisch die dornigen ranken von Rosa canina und die von Rubus fructicosus *lawyers*, weil sie jemand, den sie einmal gefasst haben, schwer wieder loslassen. Dahin gehören u. a.: *Abraham. Isaac and Jakob* (Borago orientalis), wegen der dreifarbigen blumen auf einem stengel; *a-hundred-fald* (Galium verum), wegen der ausserordentlich zahlreichen blüten; *alleluia* (Oxalis acetosella), weil sie zwischen ostern und pfingsten blüht, wenn das hallelujah in den kirchen gesungen wird; *angel's eyes* (Veronica chamaedrys); *auld-wives'-tongues* (Populus tremula), *our ladies' bedstraw* (Galium verum), *Betty go to bed at noon* (Ornithogalum umbellatum); *Bobby and Joan* (Arum maculatum); dieselbe pflanze heisst auch: *bulls and cows, lords and ladies, parson and clerk* (Devonsh.), auch *parson in the pulpit; Robin run the hedge* (Nepeta glechoma); *the Devil's snuff mill* (Lycoperdon bovista); *son before the father* (Petasites vulgaris), weil die blumen vor den blättern erscheinen.

Aus der fülle des stoffes liessen sich noch manche interessante züge anführen.

Doberan i. M. O. Glöde.

SCHULAUSGABEN.

1. Bahlsen und Hengesbach's

Schulbibliothek französischer und englischer prosaschriften aus der neueren zeit. Abteilung II. *Englische schriften.* Berlin, R. Gaertner's verlag (Herm. Heyfelder).

a) 36. bändchen. *Social Transformations of the Victorian Age.* By Thomas Hay Sweet Escott. Im auszuge und mit anmerkungen z. schgbr. hg. von dr. Ernst Regel, 1900. VIII + 104 ss. Geb. preis 1 M.

b) 37. bändchen. *Greater Britain: India — Canada — Australia — Africa — The West Indies.* Ausgewählt und für den schgbr. erklärt von dr. J. Klapperich, 1900. VIII + 142 ss. Geb. preis 1,50 M.

c) 38. bändchen. *Queen Victoria. her Time, and her People.* By Rev. C. S. Dawe, B. A. Mit anm. f. d. schgbr. bearbeitet und hg. von dr. Arthur Peter, 1900. VIII + 144 ss. Geb. preis 1,50 M.

d) 39. bändchen. *Modern English Novels.* Ausgewählt und mit anm. f. d. schgbr. hg. von dr. Alfred Mohrbutter, 1902. VII + 140 ss. Geb. preis 1,40 M.

e) 40. bändchen. *In the Far East. Tales and Adventures* by R. Kipling, G. Boothby and F. A. Steel, hg. von dr. Karl Feyerabend. 1902. V + 153 ss. Geb. preis 1,40 M.

Die anmerkungen in den gut gedruckten, solid gebundenen bändchen, deren preis auch billig genannt werden kann, folgen nach dem texte, ohne dass in diesem darauf hingewiesen wird. Zweckmässiger wäre es, wie es in den B-ausgaben der Velhagen & Klasing'schen sammlung geschieht, sie in einem besondern hefte beizugeben, da die gleichzeitige benutzung desselben buches an zwei stellen lästig sein muss. Dass kein hinweis auf die anmerkungen im texte vorhanden ist, hat hier wie dort seine übelstände. Man sucht entweder eine belehrung in den anmerkungen und findet sie nicht, oder man sucht keine belehrung und hätte eine gefunden, deren kenntnis vielleicht erspriesslich gewesen wäre. Beides ist ärgerlich. So habe ich zb. in a) eine anmerkung gesucht zu 61, 2 ff.: A popular novelist gave a fancy sketch of a palace in which art, pleasure, and instruction should meet together to gladden the lives of the London poor. Almost as soon as could have been done by the genius of Aladdin's Lamp, the People's Palace shoots up in the Mile End Road. Ich habe die erforderliche belehrung über den *popular novelist* und *the Mile End Road* in *London in 1890* by Herbert Fry p. 178 gefunden: "In the *Mile End Road* is situate the *People's Palace,* the foundation stone of which was laid in June 1886, by the Princess of Wales, and which was opened by the Queen in May, 1887. The New Library was open in July, 1888, and the Technical Schools — the gift of the Draper's Company — in October, 1888. The idea of such a scheme was sketched in Walter Besant's romance, *All Sorts and Conditions of Men.*" Im übrigen sind die anmerkungen in a) angemessen, das buch erscheint seinem inhalte nach als lektüre namentlich für die oberstufe der oberrealschule wohl geeignet.

Der herausgeber empfiehlt b) als passende lektüre für obertertia bezw. untersekunda; wegen der sprachlichen form wäre dagegen kein einwand zu erheben, es ist aber fraglich, ob das neue, was der schüler auf der stufe aus dem buche noch entnehmen

kann, interessant genug ist, um seine aufmerksamkeit hinreichend wach zu erhalten. — An und für sich ist der inhalt wohl anziehend, aber ob sich für die altersstufe nicht die gattung der erzählung mehr empfiehlt als die der beschreibung, wäre doch zu erwägen. Sachliche und sprachliche anmerkungen folgen dem texte auf s. 120—135; die sachlichen sind zweckmässig, die sprachlichen weniger, weil sie sich auf eine übersetzung beschränken, die die vorliegende schwierigkeit meist nicht hinwegräumt, zb. 4, 6: *have not a good time of it* haben es nicht zum besten. 4, 10: *in which a town came to be built* worin später eine stadt erbaut werden sollte. 8, 3: *it comes natural for people etc.* ist es den menschen angeboren etc. *of it, came, it comes natural* ist nicht genügend erklärt, in dem letzten beispiel würde eine übersetzung wie: »es ergibt sich für die menschen als natürlich« treffender sein.

c) ist nach inhalt und form für das zweite oder dritte jahr des englischen unterrichts in mädchen- wie in knabenschulen, für die der herausgeber es empfiehlt, wohl geeignet. Die hauptereignisse der regierungszeit der königin Viktoria, die in der gegenwart noch eine so nachhaltige wirkung üben, müssen bekannt sein und werden auf diese weise am besten vermittelt. Auch die anmerkungen sind zweckentsprechend; in 5, 5/6: *her senior by nine years* ist *by* nicht genügend erklärt; in 5, 32: "*The two princesses would walk* . . . pflegten spazieren zu gehen", hätte bemerkt werden können, dass die deutsche übersetzung in solchen fällen meist sich mit dem einfachen ausdruck der tätigkeit ohne das pflegen begnügt. Auch hier wäre »gingen spazieren« angemessener gewesen.

d) enthält 10 teils ernste, teils heitere erzählungen, die als lektüre für die schüler mittlerer klassen bestimmt sind und dafür in der tat auch geeignete verwendung finden können. S. 131 bis 140 folgen dazu sprachliche und sachliche anmerkungen: die sprachlichen lassen auch hier insofern zu wünschen übrig, als sie nur eine übersetzung geben, die keine erklärung bietet, zb. 3, 7: "*my wild-oat period* die zeit meiner jugendstreiche, wo ich mich austobte". Durch die übersetzung wird verhindert, dass der schüler sich über die eigentliche bedeutung von *wild-oat* unterrichtet. 37, 13: "*I took her down to dinner* sie war meine tischdame". Warum nicht: ich geleitete sie hinunter zu tische, mit der bemerkung, dass das *dining-room* auf dem ersten flur des hauses liegt? 105, 12 und 106, 8 werden übersetzungen von *but for* gegeben, die

die grundbedeutung von *but for* nicht erklären: jede grammatik gibt hier die belehrung, eine auf *but for* bezügliche frage wäre hinreichend gewesen. 110, 1: "*the whole paraphernalia* die ganze bescherung". Man möchte doch gern wissen, wie das rätselhafte wort *paraphernalia* zu dieser bedeutung kommt. Einer sachlichen berichtigung bedarf die anm. 12, 18 über *gambit*, wobei der spieler nicht »scheinbar eine oder mehrere seiner figuren preisgibt, um dadurch einen vorteil zu erlangen«, sondern vielmehr einen bauern opfert, um einen lebhaften, häufig mit erfolg gekrönten angriff zu erlangen.

e) *In the Far East* bietet spannende erzählungen, deren erste, aus dem *Second Jungle Book* gekürzt, uns in die gedankenwelt des buddhismus führt; die zweite gibt einige abschnitte aus dem zweiten teil von *Guy Goothby, the Fascination of the King*, die dritte ist *From the Five Rivers* by Mrs. Flora Annie Steel entnommen. Der schauplatz der handlung ist in Indien. Gegen die lektüre, die sich namentlich für die oberstufe der oberrealschule eignen dürfte, ist kein einwand zu erheben; die anmerkungen sind durchaus zweckentsprechend.

Es sei schliesslich noch erwähnt, dass zu den bänden 36—39 ein wörterbuch zu je 50 pf., zu dem 40. bande zu 40 pf. gesondert erschienen ist, worüber ich jedoch hier kein urteil abgeben kann, da diese wörterbücher mir nicht zugegangen sind.

Dortmund, im April 1902. C. Th. Lion.

41. bändchen. *Naval Sketches by Various Authors.* Charakterbilder aus dem seekriegswesen, mit erläuterungen für den klassenunterricht, herausgegeben von dr. R. Kron, oberlehrer an der kaiserlichen marine-akademie und -schule. 1903. VIII + 90 ss. 8. Geb. 1 M.

Behandelt im ersten abschnitt (s. 1—23) *The Victory and Admiral Nelson*, im zweiten (s. 24—41) *The Royal Sovereign and Lord Collingwood*, im dritten (s. 42—71) *In a Conning Tower: or How I took H. M. S. 'Majestic' into Action.* Die erste skizze erzählt die geschichte der *Victory* in verbindung mit dem tode Nelsons in der schlacht bei Trafalgar, sodann die überführung des leichnams und seine beisetzung, ferner die frühere und spätere geschichte des schiffes, endlich bedeutsame ereignisse aus dem leben Nelsons. Die zweite skizze ergänzt u. a. namentlich die schilderung der vorgänge bei Trafalgar und gibt eine darstellung

des lebenslaufes des Lord Collingwood. Die dritte skizze gibt ein phantasiebild des kampfes, wie er sich heutzutage im gegensatz zu den früheren seekämpfen etwa abspielen würde. Höchst anschaulich werden die zerschmetternden wirkungen des ramstosses geschildert, und wie später ein unfall bei einer geschwaderübung im mittelmeer bewies, genau der wirklichkeit entsprechend. Aus dieser inhaltsangabe wird man wohl annehmen, dass das bändchen uns eine eigenartige, ansprechende lektüre bietet, die in der schule gute verwendung finden kann. Die anmerkungen sind angemessen. Ein wörterbuch zu dem bändchen ist gesondert erschienen.

Dortmund, März 1903. C. Th. Lion.

---

2. Dickmann's

Französische und englische schulbibliothek. Reihe A: *Prosa. Englisch.* Leipzig, Rengersche buchhandlung (Gebhardt & Wilisch).

Diese ausserordentlich nummernreiche sammlung, in der das englische und das französische ungefähr in gleichem umfange vertreten sein mögen, ist seit jahren überall gern gesehen. Sie verdient die ihr geschenkte aufmerksamkeit aber auch wahrlich durch die ungewöhnliche fülle der verfügbaren schriften, die abwechslung im stoffgebiet, die auf viele klangvolle namen aufgebaute verlässlichkeit in der edierung, die durchgängige rücksichtnahme auf die neueren behördlichen vorschriften und fachmännischen wünsche, die dekorativen anstrengungen des verlags. Was letztere anlangt, so sind die bände auf gutem, dem auge unschädlichem papier, mit schönen deutlichen lettern gedruckt: auch die äussere ausstattung empfiehlt jedes neue bändchen als willkommene zugabe einer büchersammlung. An stelle des früheren zuviel im grammatikalischen exerzieren und lexikalischen eselsbrücken treten förderliche sachliche erläuterungen, und zwar seit band 100 ausnahmslos, wie in den meisten neueren sammlungen [1]), hinter dem völlig

[1]) Es ist hier nicht der ort, grundsätzlich die vielbehandelte streitfrage auszutragen, ob anmerkungen hinter dem texte den sog. fussnoten ein für alle male vorzuziehen sind. Die beiden bayerischen sammlungen, nämlich die neusprachliche, die Bauer und Link bei Lindauer in München z. b., und die deutsche, die A. Brunner bei Buchner in Bamberg herausgeben, haben bekanntlich fussnoten. Das schülermaterial wird wohl oft den ausschlag geben müssen. Vgl. meine anzeige Aschendorff's schulausgaben in der »Ztschr. f. d.

fussnotenfrei gelassenen text. Nichts was ausserhalb der schulsphäre liegt, soll aufnahme finden; alte eingebürgerte litteraturdenkmale, die noch jetzt weder reiz noch sprachliche geltung für den unterricht verloren, rangieren neben neuem und neuestem, sofern dies nur sonst die bedingungen befriedigt. Während dichtungen, um den eindruck des einheitlichen kunstwerks nicht zu verwischen, in der Dickmann-Renger'schen sammlung unzerstückelt zum abdruck gelangen, waltet bei prosaschriften vor der einreihung sorgsames aussuchen, um passende auszüge zu gewinnen, die trotzdem keine bruchstückartige wirkung hinterlassen, vielmehr ein bild von der gesamtheit des charakters des betreffenden werks sowohl als seines verfassers. Die unermüdliche tätigkeit des chefredakteurs dr. Dickmann, direktors der städt. oberrealschule zu Köln, zog eine lange zahl hervorragender neuphilologischer schulmänner heran, und einer der bekanntesten, dr. Rich. Mahrenholtz, gab dem 100. band der prosaserie — ihm wollen wir andernorts ein paar sätze widmen — ein »begleitwort« bei, dessen aussagen den vorstehenden »personalien« teilweise zu grunde liegen. Etliche vom referenten in genauer durchnahme erprobte neuere bändchen seien hier vorgestellt.

Band 111. Thomas Day, *The history of little Jack* und *The history of Sandford and Merton* (im auszuge). Für den schulgebrauch erklärt von Hugo Gruber. VIII + 103 ss. Preis 1,20 M.

Von dem publizisten und jugendschriftsteller Thomas Day (1748—1789) liegen hier die beliebte erzählung *Little Jack*, mit vollem gelingen "for the amusement and instruction of youth" abgefasst, und ein auszug aus dem überaus volkstümlichen dreibändigen werke "The history of Sandford and Merton, a work intended for the use of children" (in 3 bänden 1783—89 erschienen, das letzte und reifste werk Day's) vor. Sie empfehlen sich für die schullektüre durch die sachentsprechende darstellung einfacher menschen und verhältnisse, die schlichte redeweise und unaufdringliche lehrhaftigkeit, die im erzählenden zusammenhange oder in gesprächen geschickt, obzwar sie nicht immer auf aus-

dtsch. unterricht« 1902 und meinen artikel *Ein wort zu meiner Wallenstein-ausgabe sowie von deutschen schulausgaben und deren kritik überhaupt* in der Bayer. Ztschr. für realschulwesen« 1903. 3. heft.

führbares zielt, durchschimmert. Da der hintergrund ungewöhnlich trivial — im guten sinne — ist, so entfiel ein sachlicher kommentar, und es tritt zu den wenigen nötig erachteten sprachlichen erläuterungen ein wörterbuch, das ebenso wie zu Leitritz's *London* (bd. 100) billig für sich geliefert wird (ein beiliegender grüner zettel kündigt das bei den schulausgaben des Renger'schen verlags etwa zur hälfte an). Dass mass und ton der beihilfen richtig getroffen sind, braucht man bei direktor Gr., dem bewährten schulmann und herausgeber der praktisch-pädagogischen zeitschrift »Der unterricht« — die auch dem neusprachlichen rechnung trägt — kaum zu erwähnen.

Band 112. *English History*. Für den schulgebrauch ausgewählt und erklärt von F. J. Wershoven. Mit 4 karten und 3 plänen. 116 ss. Preis 1,40 M.

Den 22 aufsätzen dieses bändchens liegen gute darsteller der politischen und kulturellen entwicklung Englands zu grunde. Bei der teilumarbeitung, der sie der rührige neuphilologische grammatiker und herausgeber Wershoven unterwarf, achtete er besonders auf einfachheit des stils und eignung für sprechübungen. Letztere eigenschaft sowie das thema — ein blick auf die urgeschichte, "The true fairy tale" betitelt, eröffnet die reihe, "The Liverpool and Manchester railway", die bedeutung der geburt dieses schienenstrangs von 1830 betreffend, schliesst — heben die verwendung dieses büchleins aus dem ersten lektürestadium, wohin es der ausdruck weist, in die höhere stufe, die es konversations- und schriftlichen übungen unterschieben mag. Eine tafel der "sovereigns of England" seit Alfred dem grossen ergänzt die trefflichen geschichtlichen anmerkungen; ein sonderwörterbuch ist zu haben.

Band 113. F. A. Cornish, *Life of Oliver Cromwell*. Für den schulgebrauch bearbeitet und erklärt von K. Deutschbein. Mit einer karte. IX + 149 ss. Preis 1,50 M.

Die früher bei Rivingtons in London, neuerdings in dem bekannten grossen verlage Longmans, Green and Co. erschienenen *Historical biographies*, die der nun verstorbene historiker bischof Mandell Creighton redigierte, behandeln neben dem schwarzen prinzen, den herzögen von Marlborough und Wellington auch die imposante figur Oliver Cromwell's monographisch, freilich auf 415 seiten kleinoktav. Karl Deutschbein, der verfasser der ausgezeichneten

hilfsbücher zur englischen grammatik und schullektüre, hat diesen breiten text zugeschnitten und pädagogisch hergerichtet. Zu seinen massnahmen gehören eine gedrängte »historische einleitung«, die übersichtliche gliederung des stoffs in zwanzig, durchschnittlich 5—6 seitige kapitel, die beigabe von drei tabellen: genealogical table of the house of Stuart in Great Britain, view of Cromwell's family, chronology of remarkable events, sodann von anmerkungen, die sachlich, aber auch sprachlich nichts auffälliges vernachlässigen. Deutschbein's einleitung deutet am ende auf die gerechtere beurteilung des verschrieenen »protektors« hin, die Carlyle und Ranke anbahnten, und stellt uns seinen eigenen gewährsmann Cornish nun als vice-provost am Eton College (seit 1893) vor.

Band 116. *Lord Clive.* An essay of Thomas Babington Macaulay. Für den schulgebrauch erklärt von Adolf Kressner. Mit einer karte. Vierte verbesserte auflage. VIII + 95 ss. Preis 1,20 M.

Ist auch Macaulay einesteils in Deutschland wiederholt herausgegeben und für den unterricht zurecht gemacht worden, andernteils übrigens, was bei seiner bedeutung und einstmaligen literarischen anziehungskraft ebenso verwunderlich wie bedauerlich dünkt, im gebrauch ziemlich zurückgedrängt, so bewies doch schon die notwendigkeit, nach 14 jahren eine dritte auflage dieser vorliegenden schulausgabe zu veranstalten, die dauer der Macaulay-beliebtheit und der überzeugung von den vorzügen der Kressner'schen bearbeitung vor den ältern, von Jäger, Böddeker, der jüngern von Thum u. a. Alles in einer schul-, recte schülerausgabe entbehrliche bezw. ungeeignete hat Kressner behutsam entfernt und dann dem verständnisse des so erlangten textes, mit den neuauflagen bereichernd und bessernd, durch einen alles, was für gedeihliches lesen dieser ostindischen kämpfe und taten erspriesslich sein kann, enthaltenden abschnitt sachlicher anmerkungen (die paar lexikologischen stehen am fusse der textstellen) vorgearbeitet. So wird dieser typus der heute mehr berufenen als noch gelesenen essays Macaulay's seinen weg machen, um Robert Clive als letzten helden der erobererära alten stils in den Mittelpunkt eines semesters englischer lektüre zu rücken.

München. Ludwig Fränkel.

---

3. Freytag's
Sammlung französischer und englischer schriftsteller.
Leipzig, G. Freytag.

H. C. Adams, *The First of June, or. Schoolboy Rivalry.* Für den schulgebrauch herausgeg. von oberlehrer dr. Hermann Ullrich. 1903. VI + 117 ss. Preis geb. 1,40 M. Hierzu ein wörterbuch 45 ss. steif broschiert. Preis 50 Pf.

Adams behandelt »die eifersüchteleien, die entweder eine frucht des schullebens selbst oder der wettkämpfe auf dem spielplatze gerade in englischen schulen sind (einleitung s. IV)«: eine frucht des schullebens, weil namentlich durch das ringen um die preise ein lobenswerter wetteifer aber zugleich eine höckst tadelnswerte nebenbuhlerschaft grossgezogen wird, die selbst den gebrauch verwerflicher mittel bisweilen nicht scheut, um über den verhassten nebenbuhler obzusiegen. Dieses und die wettkämpfe im spiele, die eine ähnliche wirkung hervorrufen können, sind etwas spezifisch englisches: zustände, wie sie in dem buche geschildert werden, würden in deutschen schulen unmöglich sein. Ihre darstellung ist ja an und für sich ganz interessant, aber es kann wohl die frage aufgeworfen werden, ob es zweckmässig ist, die deutsche schuljugend mit einem derartigen stoffe zu beschäftigen. Es muss ihr schwer werden, sich in die gemütsverfassung der englischen knaben hineinzudenken, und ist das überhaupt wünschenswert? Ferner: die lehrpläne verlangen zwar mit recht, dass zugleich mit der erlernung der fremden sprachen bekanntschaft mit land und leuten, dem staats- und familienleben des fremden volkes vermittelt werde, aber es ist selbstverständlich dabei die gefahr zu meiden, dass der hauptzweck dabei zu kurz komme. Diese gefahr aber scheint mir hier nicht genügend berücksichtigt zu sein. Das buch verlangt eine ganz genaue kenntnis des cricket-spieles und der vielen dabei üblichen technischen ausdrücke, eine viel genauere kenntnis, als etwa *Tom Brown's School days* erfordert. Wird die mühe, die darauf verwandt werden muss, nicht andern notwendigeren dingen entzogen? Ist eine so genaue kenntnis des cricket wirklich für die deutsche englisch lernende jugend unerlässlich? Um noch einmal auf die tendenz des buches zurückzukommen: der herausgeber meint, dass der moralische zweck bei aller eindringlichkeit der darstellung nicht aufdringlich werde. Ich kann dem nicht beistimmen; ich finde es aufdringlich, wenn

ein selbstgespräch eines knaben uns mitgeteilt wird, das die ganze seite 45 in anspruch nimmt, und wenn dann noch beinahe die ganze seite 46 betrachtungen des schriftstellers darüber enthält. Auch ss 82 und 83 finden sich ausgedehnte reflexionen. Die anmerkungen und das wörterbuch sind im allgemeinen zweckentsprechend, wenn gleich hier und da einiges vermisst wird. Zu 99, 6 *It was a mortal two hours* schweigen die anmerkungen, und das wörterbuch gibt zu *mortal* nur tödlich, qualvoll, während *mortal* hier familiär als blosses verstäikungswort bei einer zeitangabe steht: entsetzlich lang. Zu 99, 7 *before he come to* hätte das wörterbuch die hier zutreffende bedeutung von *to come to* angeben müssen. Zu 99, 13 *what has come to you now?* gibt das wörterbuch *to come to a p.* befallen, während hier »zustossen« angemessen gewesen wäre. Zu 99, 8/9 *it would be touch and go with him* sagt das wörterbuch unter *touch:* "~ *and go* riskiert, gewagt", das sich hier wohl kaum als übersetzung verwenden lässt; etwa: es würde mit ihm auf der kippe (zwischen leben und tod) stehen. 23, 10: statt *the trespass* lies *that trespass* die silbenbrechung 48, 33 *hel-ped* ist unrichtig, *helped* wird am besten überhaupt nicht abgebrochen; ebenso unrichtig ist S. 81, 7/8: *proclai-med*, wofür *pro-claimed* eintreten muss.

Dortmund, im März 1903. C. Th. Lion.

Englische Parlamentsreden (Th. B. Macaulay und Benj. Disraeli). Für den schulgebrauch herausgegeben von dr. Ph. Aronstein. 1903. 140 ss. Preis M. 1,60.

Die »Englischen parlamentsreden« sind eine vortreffliche lektüre für prima. Aronstein bietet hier vier formvollendete reden: zwei von Th. B. Macaulay (The Ten Hours Bill und Education) und zwei von Benj. Disraeli (Conservative Principles und The Treaty of Berlin). Ganz interessant wäre es gewesen, hätte der herausgeber noch eine fünfte rede hinzugefügt, so wie sie eben im unterhaus gehalten worden. Man hätte dann den unterschied von einst und jetzt, von formvollendung und einfacher, sachlicher, nüchterner darlegung, die gar zu oft an formlosigkeit grenzt, so recht wahrnehmen können. — Die anmerkungen sind mit grosser sorgfalt und sachkenntnis gearbeitet und führen die schüler ein in das verständnis nationalökonomischer und politischer erörterungen; sprachliche schwierigkeiten bieten diese klaren reden für den primaner wohl kaum.

Der druck ist durchweg korrekt; von kleineren versehen wäre zu bemerken, dass s. 114 die aussprachebezeichnung für *Bucchleuch* in der letzten silbe ein ū haben müsste; s. 115 ist die einwohnerzahl von Manchester mit 800 000 wohl etwas hoch gegriffen (?); s. 116 ist die angabe, *Covent Garden Market* liege *nördlich* von der City wohl nur ein druckfehler für *westlich:* so auch "Smithfield Market in *Newgate* Street".

An einer ausgabe wie der vorliegenden lässt sich mit freuden konstatieren, welche fortschritte die schriftstellererklärung in den letzten fünfzehn jahren gemacht hat. — Sie sei bestens empfohlen.

Darmstadt, Juli 1903. H. Heim.

Stories and Sketches. Für den schulgebrauch herausgegeben von Mathilde Beck. 1902. IV + 126 ss. Preis geb. 1,40 M. Hierzu ein wörterbuch 46 ss. steif broschiert preis 50 Pf.

Die sieben dem *Strand Magazine* entnommenen erzählungen, deren inhalt in dem fast jeder ausgabe der sammlung angeführten prospekt und in der einleitung s. III und IV kurz angegeben wird, sind für den gebrauch in mädchenschulen wohl geeignet. Die anmerkungen s. 114—125 sind im allgemeinen angemessen, wenn auch manches dem wörterbuch überwiesen werden konnte, das zb für *bite* und *dust* nur beissen und staub bietet, während zu s. 57, 22 bemerkt wird: *bite the dust* ins gras beissen. — 1, 8/9 findet sich *pas-sed*, das überhaupt keine brechung duldet, und s. 90, 8/9 *creat-ures*, das in *crea-tures* berichtigt werden muss. S. 2, 16: statt *in* lies *an;* s. 29, 17: statt *staightaway* lies *straightway.*

Dortmund, März 1903. C. Th. Lion.

Mandell Creighton, *The Age of Elizabeth.* In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von dr. Philipp Aronstein. 1. teil: einleitung und text (X + 134 ss. kl. 8°). 2. teil: anmerkungen (40 ss). Mit einem titelbild und einer karte. Hierzu ein wörterbuch (86 ss). 1900. Preis 1,50 M. + 80 Pf.

Die anregende schilderung des zeitalters der königin Elisabeth aus der feder des im jahre 1900 verstorbenen bischofs von London M. Creighton eignet sich in hervorragendem grade zur lektüre in den obersten klassen der mittelschulen und kann, da der herausgeber die für den schüler besonders interessanten kapitel

über die innere regierung Elisabeth's, ihren hof, ihre minister, sowie über das englische leben und die englische literatur mit recht nahezu unverkürzt in den text aufgenommen hat, als eine ausgezeichnete einführung in das studium Shakespeare's betrachtet werden.

Der text ist sonst geschickt gekürzt, indem die teile ausgeschieden wurden, die sich mit der ausserenglischen europäischen geschichte befassen. Einige leicht zu verbessernde druckfehler kommen vor, ich erwähne s. 10, z. 3 to fail (st. fall) away; s. 61, z. 26 Merchant Adventures (st. Adventurers, wie es s. 62 4 u. in den anmerkungen richtig heisst); s. 93, z. 24 enthusiasms (st. enthusiasm). S. 105, z. 16 scheint mir der satz: *As an amusement for the evening was the theatre* keinen befriedigenden sinn zu geben, man würde noch ein prädikats-adjektiv oder partizip erwarten.

Die anmerkungen erklären in erster linie sachlich schwierige stellen in kundiger weise, geben aber auch ab und zu synonymische aufklärung. Über das mass der sachlichen erklärungen liesse sich an einigen stellen streiten. So gehört die geschichte von der *Lady Godiva* (s. 14) nicht zur sache. Andrerseits würde man zu *St. Paul's Cathedral* (s. 58) eine etwas ausführlichere anmerkung erwarten; desgleichen zu *the quintain* (S. 72). Zu Galfried von Monmouth (s. 71) wäre auch die angabe des jahrhunderts am platz. Überflüssig sind anmerkungen wie *Venus*, göttin der liebe, *Cupid*, amor, liebesgott, sohn des Venus (s. 72). — Das verzeichnis zu den sachlichen anmerkungen, das den schluss des heftes bildet, wird sich insbesondere bei wiederholungen nützlich erweisen.

Das wörterbuch ist sorgfältig ausgearbeitet, es bietet nicht nur einzelne bedeutungen, sondern verdeutscht auch ganze redensarten. Die aussprache ist in einer leicht fasslichen, auf Sweet fussenden lautschrift angegeben, eine neuerung, zu der dem herausgeber und verleger glück zu wünschen ist.

Waitzendorf bei Retz. E. Nader.

J. S. Fletcher, *In the Days of Drake.* In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von dr. K. Meier. 1903. 7 + 86 ss. Preis mit wörterbuch M. 1,60.

Die unermüdliche verlagshandlung von Freytag hat ihre sammlung englischer und französischer schriftsteller hier wiederum um ein durchaus brauchbares bändchen bereichert.

In the Days of Drake ist eine ansprechende, leicht geschriebene erzählung aus der zeit des grossen Seefahrers Sir Francis Drake, die sich sehr wohl zur anfangslektüre eignet. Für knaben, besonders solche, die an der wasserkante leben oder bei denen ein besonderes interesse für seewesen vorhanden ist, lässt sich keine bessere lektüre denken; aber auch im binnenland wird das interesse an den schicksalen des vielgewanderten helden, der hier seine abenteuer erzählt, nicht erlahmen. Wünschenswert wäre es gewesen, den anmerkungen die abbildung eines segelschiffes aus der zeit der Elisabeth beizugeben, worauf leicht die namen der verschiedenen segel, rahen und schiffsteile eingeschrieben werden konnten; das erspart manche erklärung und belebt den unterricht. Die anmerkungen sind sorgfältig und ausführlich gehalten, so dass selbst bei anfängern keine unklarheit aufkommt, ebenso ist das mit guter phonetischer umschrift versehene wörterbuch vollständig und erschöpfend.

Zu den anmerkungen einige worte: 1, 7 a *magistrate* heisst in den zeiten der königin Elisabeth fast stets: »ein friedensrichter«. Der alte seefahrer erzählt, er habe seine lebensgeschichte nicht schreiben können, da seine pflichten als *magistrate* ihn zu sehr in anspruch nahmen. Übersetzen wir hier magistrate durch »richterlicher beamter«, so wird in dem deutschen schüler leicht eine falsche vorstellung erweckt. — 2, 4 *Dame Barbara*: die Barbara hat hier überhaupt als dame von rang auf diesen titel anspruch, nicht eben, weil sie dem hauswesen ihres bruders Sir Thurstan vorsteht; vielleicht hätte noch bemerkt werden können, dass der — rechtlich bestehende — titel *Dame* heute durch *Lady* ersetzt wird. — 67, 12: "the *Midland* Counties = die grafschaften, die nicht an der seeküste liegen, sondern vom land umschlossen sind". Es hätte noch hinzugefügt werden können, dass auch die an Wales und Schottland angrenzenden grafschaften nicht zu den *Midlands* gerechnet werden.

Von diesen kleinen ausstellungen abgesehen ist das bändchen, wie gesagt, eine durchaus brauchbare arbeit. Der druck ist durchweg korrekt; die ausstattung, wie die aller Freytag'schen bändchen, ist musterhaft. Wir können so *In the Days of Drake* aufs beste empfehlen.

Darmstadt, Juli 1903. H. Heim.

G. A. Henty, *Both Sides the Border.* In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von dr. Karl Münster, oberlehrer an der VII. städt. realschule in Berlin. I. teil: einleitung und text. II. teil: anmerkungen. Preis beider teile geb. 1,50 M. V + 146 ss. Hierzu ein wörterbuch (51 ss.); preis 50 Pf. 1901.

G. A. Henty versteht es vorzüglich, die darstellung wichtiger geschichtlicher ereignisse mit einer anziehenden geschichte aus dem alltagsleben zu verbinden. In dem vorliegenden bändchen zieht sich durch die schilderungen der aufregenden kämpfe könig Heinrich's IV. gegen Douglas, Owen Glendower und den Earl von Northumberland wie ein roter faden die erzählung von dem sohne einer an der schottischen grenze ansässigen englischen familie, der in die dienste des jungen Percy tritt, für diesen wichtige missionen ausführt, vom könige zum ritter geschlagen wird und nach dem tode seines herrn heiratet und in seine heimat zurückkehrt. Da sich zu dem interessanten und zugleich belehrenden inhalt eine fliessende, korrekte sprache gesellt, so ist der text in hohem grade geeignet, in jeder art von höheren lehranstalten schon im zweiten jahre des englischen unterrichts gelesen zu werden.

In den »anmerkungen« werden alle historischen und geographischen anspielungen, sowie alle realien sorgfältig erklärt. In sprachlicher hinsicht macht der herausgeber auf Henty's vorliebe für die nicht umschriebene verbalform in der frage und verneinung aufmerksam; er hätte aber die darauf bezügliche anmerkung nicht erst zu *What say you?* (s. 11, z. 32), sondern schon zu *How fares it with you?* (s. 8, z. 26) machen sollen. Zu der stelle *Whom think you that they are?* (s. 40, z. 13) wird gesagt (s. 132): »Der nebensatz *that they are* vertritt den akkusativ *them,* eine ungenaue konstruktion«. Der verfasser hat aber kaum an die konstruktion *Whom think you them?* gedacht; vielmehr steht *whom* statt *who,* wie dies nicht nur bei Shakespeare, sondern auch in dem modernen literarischen englisch hier und da vorkommt. Den schluss des II. teiles bildet ein »verzeichnis der eigennamen« mit aussprachebezeichnung und hinweis auf die anmerkungen zu denselben.

Das »wörterverzeichnis« berücksichtigt das gesamte wort- und phrasenmaterial des textes und kann nach den zahlreichen vom ref. gemachten stichproben für vollkommen verlässlich erklärt werden. Zu loben ist es, dass veraltete wörter und wendungen, wie *bid adieu, anent, belike* usw. als solche ausdrücklich bezeichnet

werden; nur bei *right,* adv. 'ganz, sehr' fehlt das warnungszeichen † (vgl. s. 93, z. 8 *He knows that right well).* Im hinblick auf eine zweite auflage lasse ich hier einige verbesserungsvorschläge, beziehungsweise ergänzungen folgen: s. 3 »*add* hinzufügen, hinzusetzen, beitragen, vergrössern«; vor »vergrössern« ergänze "*(to)*"! — S. 4 »*aid* helfen, unterstützen«; es fehlt »*aid in* behilflich sein bei« (s. 79, z. 25 *being anxious to aid in the punishment of the rebel).* — S. 8 "*bring o. s. to* mit inf. sich dahinbringen, dass"; besser wäre die übersetzung »es über das herz bringen, zu« (s. 28, z. 16 *I can scarce bring myself to believe).* — S. 38 *other;* zu erwähnen ist, dass *or other* häufig zur verstärkung von *some* dient und gar nicht übersetzt zu werden braucht (s. 38, 5 *he is here on some secret business or other with Sir Philip).* — S. 40 »*save* ausser, ausgenommen«; nach *save* ergänze "*∼ for*"! (s. 12, z. 7 *save for that).* — S. 41 "*nothing short of* nichts geringeres als"; statt dieser bedeutungsangabe lies: »um nichts geringer als, geradezu« (s. 94, z. 7 *the feeling at Ludlow was nothing short of consternation).* — An druckfehlern in den aussprachangaben habe ich folgende bemerkt: s. 6 *authorize [ǒ'þəraiz]* statt *[ō'þəraiz];* S. 10 *cheerily [tšī'ɹili]* statt *[tšī'rili]; choose [tšūs]* statt *[tšūz];* s. 18 *enthusiasm [ənþjū'ziǣzm]* statt *[enþjū'ziæzm];* s. 25 *injury [i'ndžəɹi]* statt *[i'ndžəri];* s. 35 *prefer [prīfə̄'ɹ], prepare [prīpē'ɹ]* statt *[prifə̄'ɹ], [pripē'ɹ].*

Wien, September 1901. J. Ellinger.

G. A. Henty, *In Freedom's Cause.* In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von dr. Paul Geissler. 1902. VII + 128 ss. Preis geb. 1,40 M. Hierzu ein wörterbuch 40 ss. Brosch. 50 Pf.

An der schilderung der schicksale eines erdichteten helden wird die darstellung der freiheitskämpfe der Schotten unter William Wallace und Robert Bruce angeknüpft, und so gewinnt das ganze ein lebendiges interesse, insofern wir an den geschicken der einzelnen persönlichkeiten regen anteil nehmen, der dann auch den grossen geschichtlichen ereignissen *(the Battle of Stirling Bridge, of Methven, of Bannockburn)* zu gute kommt. So bildet der text eine wohl geeignete schullektüre für das zweite und dritte jahr des englischen schulunterrichts. Auch die anmerkungen ss. 104—126 (denen auf s. 127 f. ein verzeichnis der eigennamen mit angabe der aussprache folgt) sind im allgemeinen zweckmässig, im ein-

zelnen ist mir dabei folgendes aufgefallen. Zu *bridle rein* 64, 10 bemerkt der herausgeber, dass der ausdruck, obwohl *bridle* mehr das gebiss, *rein* die leinen oder riemen bedeute, tautologisch sei. Das ist von vornherein kaum anzunehmen; unter *zügel* finde ich bei Muret-Sanders angegeben: zügel eines stangenzaums *bridle-rein*, es ist also wohl jedenfalls eine technische bezeichnung einer besonderen zügelart. Zu 75, 17 *Do (what they would)* wird als übersetzung angegeben: sie konnten (mochten) machen. Die übersetzung hätte der schüler wohl schon ohne hilfe gefunden, es wäre aber am platze gewesen, als erklärung der konstruktion hinzuzufügen, dass *do* als ein invertierter infinitiv, der dadurch nachdrücklich hervorgehoben wird, zu fassen ist. Zu 85, 9 *your brain is running upon her* ist nur die übersetzung gegeben: sie euch im sinne liegt. Damit musste aber eine erklärung der wendung *to run upon* verbunden werden oder aus dem wörterbuche ersichtlich sein; das wörterbuch aber schweigt darüber; siehe Muret unter *run*[1] 45 ¶. Zu 85, 12 "*give you your bride* euch eure braut übergeben, euer brautvater sein" wird bemerkt: diese sitte findet noch heute bei der kirchlichen trauung öfters statt. Es musste statt dessen die stelle aus dem *Book of Common Prayer: Solemnization of Matrimony* angeführt werden:

Then shall the Minister say,
Who giveth this Woman to be married to this Man?
Then shall they give their troth to each other in this manner.
The Minister receiving the Woman at her father's or friend's hands, etc.

68, 6 und 10 kommt *seeing* in der bedeutung 'in anbetracht' vor, worüber das wörterbuch keine auskunft gibt.

Dortmund, 25. August 1902. C. Th. Lion.

G. A. Henty, *Sturdy and Strong, or, How George Andrews made his Way.* In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von oberlehrer dr. Max Thümmig. 1902. IV + 100 ss. Preis geb. 1,20 M. Hierzu ein wörterbuch steif broschiert 36 ss. Preis 50 Pf.

Henty erzählt, wie ein etwa 14jähriger knabe Georg, dessen mutter ins krankenhaus gehen muss, sich nach London begibt, um arbeit zu suchen, dort sich mit einem andern armen knaben befreundet, gelegenheit findet, einem reichen fabrikanten und dessen tochter einen dienst zu erweisen, dann später mit seinem freunde

in dessen fabrik eintritt, wie sie sich soviel zusammensparen, um ein haus zu mieten, in das die mutter nach ihrer genesung einzieht, wie sie die fabrik vor gänzlicher vernichtung durch eine feuersbrunst unter eigner lebensgefahr bewahren, wie Georg die tochter des fabrikherrn vor sicherm tode rettet dadurch, dass er seinen fuss opfert, um die maschine zum stillstand zu bringen und danach von dem fabrikherrn wie ein eigner sohn gehalten wird. Es ergibt sich aus diesem inhalt, dass das buch zur schullektüre auf der unterstufe wohl geeignet ist, da es einen einblick in die verschiedensten gebiete des englischen lebens eröffnet und die kenntnis der umgangssprache gut vermittelt. Die anmerkungen s. 88—100 sind angemessen, da sie die nötigen sachlichen erläuterungen bieten und die eigentümlichkeiten der volkssprache besprechen. S. 18, 1: zu *That's him* wird die neigung der englischen volkssprache, den akkusativ statt des nominativs zu gebrauchen, damit zusammengestellt, wie sich in der entwicklung des französischen bei den meisten wörtern der am häufigsten vorkommende akkusativ als einziger kasus erhalten habe. Die erklärung dafür scheint mir jedoch nicht zutreffend; sie ist vielleicht eher darin zu suchen, dass *me* leichter zu sprechen ist als *I*, daher auch kleine kinder sagen *me will go* statt *I will go*. Zu 20, 7: "*saws innumerable* die nachstellung des adjektivs verleiht demselben einen besondern nachdruck" hätte noch der grund beigeführt werden können, wodurch dieser nachdruck bewirkt wird: das nicht attributiv, sondern prädikativ beigefügte adjektiv enthält dadurch eine selbständigere stellung im satze.

Dortmund, März 1903. C. Th. Lion.

G. A. Henty, *Wulf the Saxon. A Story of the Norman Conquest*. In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben vom oberlehrer dr. Reinhold Besser. 1903 [Dez. 1902]. 95 ss. text, 24 ss. anmerkungen. Geb. 1,40 M. Wörterbuch 0,50 M.

Die vorliegende erzählung kann zur lektüre in der tertia empfohlen werden; für die sekunda eignet sie sich nicht mehr. Zum glatten verständnis ist nötig, dass die geschichte Eduard's des bekenners und Wilhelm's des eroberers vorher ziemlich eingehend besprochen wird. Die schluck- und tropfenweise darbietung durch die anmerkungen oder durch den lehrer gibt kein

festes und klares geschichtsbild. Der preis des büchleins ist zu hoch.

Ratibor. P. Machule.

G. A. Henty, *Bonnie Prince Charlie.* In gekürzter fassung für den schulgebrauch herausgegeben von oberlehrer Johannes Mättig. 1903. VI + 125 ss. Preis geb. 1,50 M. Hierzu ein wörterbuch 39 ss., steif broschiert 50 Pf.

Der held der erzählung ist ein junger Schotte, der an der schlacht bei Dettingen im jahre 1743 und bei Fontenoy im jahre 1745 teilnimmt, sodann sich dem jungen prätendenten Karl Eduard Stuart *(Bonnie Prince Charlie)* auf dem zuge nach Schottland anschliesst und an allen kämpfen und wechselfällen des abenteuerlichen feldzuges beteiligt ist, der anfangs so ausserordentlich günstig für die Schotten verlief, bis die schlacht bei *Culloden* allen hoffnungen der Stuarts auf immer ein ende machte. Form und inhalt lassen das buch für schullektüre im zweiten, wohl auch dritten jahre des englischen unterrichts wohlgeeignet erscheinen; anmerkungen und wörterbuch sind zweckentsprechend.

Dortmund. C. Th. Lion.

Dash and Daring. Tales of Peril and Heroism by various authors. Für den schulgebrauch herausgegeben von dr. Albert Herrmann. 1902. VI + 100 ss. 8°. Preis geb. 1,20 M. Wörterbuch dazu, broschiert, 54 ss. Preis 60 Pf.

Ansprechende erzählungen, die für das zweite jahr des englischen unterrichts in real- und mädchenschulen als lektüre anklang finden dürften. Die anmerkungen sind im allgemeinen angemessen; über einzelnes läst sich streiten; zb. 3, 29 »*I would have done it* dialektisch für *I should have* . . .« Zu der annahme braucht man hier keine zuflucht zu nehmen; warum soll *I would have done it* nicht das bedeuten, was es nach allen regeln der kunst bedeuten kann: ich hätte es gern getan, ich hätte es tun mögen? S. 4, 10: »*ever so much* wer weiss wie viel,« ist eine angabe, die den schüler in keiner weise aufklärt. *ever* hat in dergleichen verbindungen die bedeutung »überhaupt, in jedem falle, mag es sein wie es will«; und so kann man schliesslich zu der angegebenen übersetzung gelangen. So genügte es nicht, s. 8, 24: *at seven years old* einfach = *at the age of seven years* zu setzen; es musste auf die vermischung der beiden konstruktionen hingewiesen werden.

Dortmund, April 1902. C. Th. Lion.

Rudyard Kipling, Vier erzählungen. Für den schulgebrauch ausgewählt und herausgegeben von J. Ellinger, professor an der k. k. Franz-Joseph-realschule in Wien. I. teil: einleitung und text. II. teil: anmerkungen. Preis beider teile geb. 1,20 M. Hierzu ein wörterbuch; preis 60 Pf.

Wie alle bändchen von Freytag's sammlung französischer und englischer schriftsteller so zeichnet sich auch das vorliegende durch musterhaften druck und eine ausstattung aus, die allen anforderungen genügt, die billigerweise der schönheitssinn auch an ein schulbuch zu stellen berechtigt ist. Die hier gebotenen erzählungen 1. *Wee Willie Winkie*. 2. *The Drums of the Fore and Aft*, 3. *The Lost Legion*, 4. *A Matter of Fact* bedürfen keiner empfehlung. Wenn es aufgabe des dichters ist, mit hilfe des wortes bilder vor das auge des lesers hinzuzaubern, so gehört Kipling mit zu den grossen: er stellt uns die dinge mit so packender lebendigkeit vor, dass wir die geschichte mitzuerleben meinen. Damit die schüler des inne werden, wird man freilich diese lektüre fortgeschritteneren vorbehalten müssen. Ob sich die erzählungen alle auch für mädchen eignen, wage ich nicht zu entscheiden; die an mädchenschulen wirkenden herren müssen sich darüber ein eigenes urteil bilden.

Die einleitung bietet alles für den schüler wissenswerte über das leben und wirken des dichters. Ob es aber nicht ein wenig zu viel behauptet ist, wenn gesagt wird, dass Kipling in seinen *Jungle Books* eine ganz neue literaturgattung geschaffen habe? Sollten hier nicht die indischen tierfabeln den dichter beeinflusst haben?

Die erklärung der erzählungen bietet manche schwierigkeit. Wie weit dieselben zu heben sind, darüber werden die ansichten ja stets auseinandergehen; so sollen auch die folgenden bemerkungen vor allem die teilnahme bekunden, die mir die vorliegende ausgabe abgewonnen hat; dem, was der herausgeber geleistet, soll dadurch die gebührende anerkennung nicht geschmälert werden.

Den anmerkungen zu *Wee Willie Winkie* ist eine kurze skizze über das britische heerwesen vorausgeschickt, die dem schüler alles bietet, was ihm das verständnis der erzählungen erleichtert. Die bezeichnung »unterrock« für *kilt* wird schwerlich im schüler die rechte vorstellung erwecken; vorzuziehen war »ein bis an die kniee reichendes röckchen in der art der frauenröcke«; dabei hätte wohl auch die zur hochlandkleidung gehörige tasche *(the*

sporran) erwähnt werden können. S. 87 ist mir befremdlich »kommt daher, weil (dass)«. — Der für die eingeborenen indischen soldaten gebräuchliche ausdruck *sepoys* konnte einen platz finden. — S. 1, z. 4 *Willie-Baba; baba* (vater) ist überhaupt ein ausdruck der ehrerbietung, der nicht nur für vornehme kinder gebraucht wird. — S. 1, z. 15 kommt *once* als temporale konjunktion vor = frz. *dès que: Once he accepted an acquaintance* (= sobald er sich aber einmal anfreundete) *he was graciously pleased to thaw.* Darauf hätte hingewiesen werden müssen. — S. 2, z. 34 ist die rede von *a silver-handled "sputter-brush" as Wee Willie Winkie called it.* Die anm. »*sputter-brush,* rasierpinsel« ist irreführend. — S. 3, z. 4 *the Afghan and Egyptian medals* hätten zu einer kurzen bemerkung über die kämpfe gegen die Afghanen und über die besetzung Ägyptens anlass geboten. — S. 3, z. 10 »*Canter* ist eine abkürzung aus *Canterbury gallop* und soll eine anspielung auf die rasche, sprungartige bewegungsweise sein, deren sich die pilger zum grabe des heiligen Thomas à Becket bedient haben.« Das erklärt zunächst nicht den unterschied zwischen *canter* und *gallop; cantering* ist eine gemächliche gangart des pferdes, ein leichter galopp, "from the *easy pace at which the pilgrims rode to the shrine at Canterbury*". — S. 6, z. 27 *one = a certain* ist den schülern gewöhnlich unbekannt, hätte daher ins wörterbuch aufgenommen werden sollen. — S. 7, z. 25 lautet zu *the liveliest of twelve-two ponies* die anm. *twelve-two = twelve hands two inches; hand = 4 inches.* Dazu hätte bemerkt werden müssen, dass damit die höhe des pferdes angegeben wird, dass alle pferde unter 13 *hands* zu den *ponies* gehören, der in frage stehende also ziemlich hoch ist. — In der zusammenstellung der eigentümlichkeiten der englischen vulgärsprache, die der zweiten erzählung vorangeschickt ist, kann unter A. Laute: am schluss noch der zuwachs von *r* in *barstard* (s. 19, z. 18) und *orf'cer* (s. 22) einen platz finden. — Zu dem titel und dem namen des regimentes hätten vielleicht die früheren namen einiger englischer regimenter mit inhabern angeführt werden können, aus denen sich dann ergeben hätte, dass Kipling aus mehreren einen zusammengehäuft hat, wie zb. *the Princess Charlotte of Wales's Royal Berkshire Regiment. District N°. 49 — The King's Own Royal Lancaster Regiment — The King's Shropshire Light Infantry — The Duke of Albany's Ross-shire Buffs — The Loyal North Lancashire Regiment* (wohl das einzige, das die bezeichnung *loyal* führte);

nur die regimenter, die einen chef haben oder gehabt haben *(The Duke uf Wellington's West Riding Regiment; — The Prince Consort's ·Own Rifle Brigade)*, führten längere titel, genau wie in Deutschland, andere sehr kurze: *The Black Watch* (*Royal Highlanders*) — *The Buffs (Kent East Rgt.)*. — Hier konnte auch bemerkt werden, wieviel regimenter England eigentlich hat (Wendt, England II s. 205: früher 109, jetzt 71). Vor allem musste die spöttische verdrehung von "*Fore and Fit*" zu "*Fore and Aft*" und die darin enthaltene beleidigung erklärt werden. — Zu s. 14, z. 13 werden die *Horse Guards* als das »erste kavalleriegarderegiment« bezeichnet. Meines wissens gibt es nur ein regiment *Horse Guards (The Blues)*, daneben zwei regimenter *Life Guards*, die als die ersten gardereiterregimenter gelten. Die reihenfolge ist also: *1st Life Guards, 2nd Life Guards, Royal Horse Guards*, und dann folgen die sieben garde-dragonerregimenter. *The Horse Guards know it* will besagen, dass die in frage stehende tatsache im ganzen heere (da selbst im exklusiven reiterregiment) bekannt ist. — S. 15, z. 8 *The soldier . . . should not be blamed for falling back. He should be shot or hanged afterwards — pour encourager les autres* soll ironisch für *pour décourager les autres* stehen. Meines erachtens ist das unrichtig: er soll gehängt werden, damit die andern mut bekommen (nämlich anzugreifen; weil sie dann wissen, dass sie sicher erschossen werden, wenn sie fliehen). — S. 16, z. 12 *the Commanders are sweating into their sword-hilts* bedarf einer erläuterung. — Zu s. 16, z. 18 *a pole-axed ox* gibt das wörterbuch ein verbum *to pole-axe*, das meines wissens nicht existiert; *pole-axed* ist adjektiv. — S. 17, z. 10 *the Pocket-book* ist doch jedenfalls ein Instruktionsbuch für die soldaten; mindestens hätte erklärt werden müssen, was das *Army Blue Book* ist, denn an ein »blaubuch« ist hier wohl nicht zu denken. — S. 17, z. 18 *irresponsible Irish ruffians;* hier hätte *irresponsible* (das wörterbuch gibt 'unverantwortlich') erklärt werden müssen: aus dem gegensatz zu *powerfully prayerful Highland Regiment* geht doch die bedeutung »gottlos, ferner: leute, die nicht glauben, dass sie nach dem tode zur verantwortung vor einem höchsten richter gezogen werden« hervor; daher heisst es auch *led by the most improper young unbelievers* (hier nicht ungläubiger, wie das wörterbuch sagt, sondern atheist) im gegensatz zu "*officered by rank Presbyterians*". Die Irländer (doch die katholiken, oder die pächter) bildeten verschiedene vereine« etc. klärt nicht

genügend auf und steht zu der betr. textstelle in keinem zusammenhang. — Zu S. 17, z. 23 *they are carefully unprovided with a backing of comrades who have been shot over* musste auf die ironie hingewiesen werden. Man nimmt sorgfältig bedacht, dass sie ja keinen rückhalt an kameraden haben, die schon im feuer gestanden haben. — S. 18, z. 2 *sniped = shot at from an ambush;* Chambers: 'to snipe = to pick off stealthily by a long rifle shot, as from the surrounding hills into a camp'. — S. 18, z. 4 *he perjures himself.* Worin besteht dieser meineid? — Doch darin, dass er sich jetzt für kerngesund ausgibt. — S. 18, z. 14 *both of them were frequently birched.* Die prügelstrafe ist seit 1881 abgeschafft (Wendt, a. a. o. 205). — S. 18, z. 34 *Jakin might be bounding Lew* musste erklärt werden; die bedeutung *to bound* begrenzen, die das wörterbuch gibt, ist hier nicht richtig; sondern = frz. *bondir.* — S. 19, z. 20 *unless you are prepared to prove it on his front teeth* bedarf der erläuterung: wenn man ihn *bastard* nennt, muss man mit ihm raufen und seine behauptung beweisen, indem man ihm die vorderzähne einschlägt, also sieger bleibt. — S. 20, z. 13 zu *Run 'ome to your Ma* hat *Ma* keinen »ironischen, verächtlichen sinn«, sondern der ganze ausdruck ist spöttisch: geh heem zu deiner mutter! — S. 23, z. 19 *he had helped to clear streets in Ireland;* hier wäre eine bemerkung am platze, wie sie zu s. 17, z. 18 gegeben ist. — S. 30, z. 30 *sick casualties* hätte eine erklärung verdient; *casualties* bezeichnet den abgang an dienstfähiger mannschaft durch tod, verwundung, erkrankung oder desertion. — Ebenso s. 31, z. 13 *Frost all night 'cept when it hails*, nicht minder s. 32, z. 1 *The scowling sons of Beni-Israel. Ben*, arab. = sohn, pl. *Beni* dient ja oft zur bezeichnung der stämme und ihrer wohnsitze, wie *Beni-Amer. Beni-Msab;* was aber bedeutet *Beni-Israel* in Afghanistan? — Selbst für vorgeschrittnere wird s. 33, z. 20 kaum ohne hinweis verständlich sein: *The sentries could be scientifically "rushed" and laid out a horror and an offence against the morning sun:* wo der schüler sicher *an offence against* zusammennehmen wird, während doch *against* hier meines erachtens temporal zu fassen ist = bis zum sonnenaufgang, wo die ermordeten wachen dann gefunden werden. Ich füge zwei belege für diesen seltenen gebrauch bei aus Stevenson, In The South Seas (Tauchn. II, 114): *We sat deep in the night like a pack of schoolboys, preparing revolvers and arranging plans against the morrow.* — (Ibid.

II, 240): *I begged him to have a similar box made for me against the return of the schooner.* — Zu s. 35, z. 1 *Pot-shots up and down the valleys were unsatisfactory* gibt das wörterbuch: *pot-shot* schuss aus dem hinterhalt. Das ist meines wissens nicht ganz richtig; *pot-shots* sind vereinzelte schüsse, wo jeder seinen mann aufs korn nimmt. Das einzelfeuer auf weite entfernungen passt den soldaten nicht, da sie darin nicht geübt sind; sie wollen salven *(all seven hundred rifles blazing together).* Das abgeben von salven war ja bis in die neueste zeit üblich, hat sich aber im letzten kriege wiederum als sehr "unsatisfactory" erwiesen. — S. 35, z. 18 *The Highlanders smote the Gurkhas as to the head.* Nach dem wörterbuch muss der schüler übersetzen: schlugen sie, was den kopf anbetrifft; doch ist hier wohl as = gewissermassen; *to smite to* für *to smite at* wäre eine neue schwierigkeit, die durch analogie zu *as to* zu erklären wäre, oder um die zusammenstellung *as at* zu vermeiden? Der sinn ist doch wohl: sie wuschen ihnen gehörig den kopf. — S. 35, z. 31 *screw-guns* ist durch schraubenkanone übersetzt. Was soll sich ein schüler dabei denken? Gemeint ist der von Armstrong 1860 erfundene hinterlader, wo durch eine durchbohrte schraube, durch die das geschoss eingeführt wurde, nach ladung ein senkrecht von oben eingeschobenes verschlussstück an den lauf gepresst und dieser so geschlossen wurde. Die konstruktion bewährte sich, besonders für schwereres kaliber, nicht, so dass man später wieder zum vorderlader überging. — S. 38, z. 34 *to take open order* = schwärmen, könnte gegeben werden. — Desgl. s. 39, z. 28 *A private spun up his company shrieking with agony* (s. 46, z. 7 *to spin round).* — S. 41, z. 25 *the regimental Quickstep* ist nicht der geschwindschritt, wie das wörterbuch verdeutscht, sondern der geschwindmarsch, die musik, die zum geschwindschritt gespielt wird. — S. 44, z. 21 *The British Grenadiers.* Dazu hätte bemerkt werden können, dass die grenadiere früher infanteristen waren, die handgranaten warfen; das lied ist alt, und die 2. strophe lautete ursprünglich:

Whene'er we are commanded To storm the pallisades,
Our leaders march with fusees And we with hand-grenades;
We throw them from the glacis About the enemies' ears
Sing tow row row row row row The British Grenadiers.

Das granatenwerfen kam schon im 18. jahrhundert ab; so ist es erklärlich, dass jetzt als 2. strophe ein anderer text gesungen wird. Die musik geht im $^2/_4$-takt, allegro con spirito. — S. 44, z. 31 *banging*

the drum as one possessed wie ein besessener (verrückter); fehlt im wörterbuch. — S. 45, z. 5 *the Old Line; line* = 'regular infantry of an army'. — S. 45, z. 24 *the long roll of the Assembly; roll* = (trommel-) wirbel, fehlt im wörterbuch. — S. 46, z. 10 *the shame of open shame* die scham über ihre offenkundige schande, hätte eine hilfe verdient. — S. 51, z. 14 *the siege of Delhi:* hier hätte über die belagerung (Mai—August 1857) durch die Engländer etwas gesagt werden sollen; über die lage der stadt sind die schüler jedenfalls unterrichtet. — S. 51, z. 16 wäre etwas über die tätigkeit von Sir John Lawrence während des aufstands erwünschter als die angabe, dass er 1864—68 vizekönig von Indien war. — S. 52, z. 30 *the sin of treachery to the salt which they had eaten,* bedarf einer erläuterung. Beim abschluss von bündnissen und verträgen essen im orient beide parteien etwas salz zur bekräftigung. — S. 56, z. 11 *to go on parade for a night-drill:* das wörterbuch gibt nur parade; das wort hat aber im Englischen in erster linie die bedeutung: »zum dienste antreten«; *parade* = 'the orderly arrangement of troops for exercise or inspection'; *on parade* = »im dienst«: Men and officers had few dealings except on parade; *night-drill* ist hier am besten mit »nachtfelddienst« zu geben. — S. 57, z. 1 *the heads of columns compared bearing*, für *bearing* gibt das wörterbuch »richtung, verhältnis«; hier hat es aber wohl die bedeutung: 'situation of one object with regard to another'; sie vergleichen auf der karte die endziele, die ihnen für den nachtmarsch gesteckt sind, und wohin sie sich zu begeben haben. — S. 60, z. 13 *The Major had sworn himself into a state of quiet.* Das wörterbuch verzeichnet *quiet* nur als adj. Die schüler würden den sinn kaum finden: der major »hat sich ausgeflucht«. — S. 60, z. 25 *Before the breast-plates had begun to tighten:* inwiefern sollen sich die brustharnische oder brustriemen (wörterbuch) fester anschliessen? Die reiter "about a hundred cavalry of the finest native cavalry" (s. 56) tragen doch schwerlich den kürass. — S. 65 heisst es auch: "*They saw men in green and red and brown uniforms*". Grieb-Schröer gibt noch brustriemen der pferde. Ist damit der martingal gemeint? Die stelle bleibt mir unklar. — S. 63, z. 17 *Halley unshipping his watering-bridle.* Wörterbuch: wassertrense. Es wird wenig schüler geben, die wissen, was eine trense ist. Hier ist einfach ein zaum ohne gebiss gemeint, mit dem das pferd zur tränke oder zur schwemme geführt wird. — S. 65, z. 1 *A rocket shot up, the show that the Goorkhas were in position.*

Wörterbuch: *show*, schauspiel, hier ist es aber = *sign*, zeichen. — S. 65, z. 26 nennt ein soldat den Mullah "*old polyanthus*". Worin liegt der vergleich? — S. 80, z. 9 *I was to tell you that they dia not want any more of your* (Kipling's) *practical jokes.* Wenn ich mich recht entsinne, hat Kipling mit dieser seeschlangengeschichte um die mitte der achziger jahre die englischen blätter mystifiziert.

An druckfehlern sind mir nur aufgefallen: s. 33, 24 *sorəly;* s. 42, 13 *in* für *is;* s. 43, 17 *hy* statt *by;* s. 45, 1 *forhever;* s. 64, 24 *the* für *they.*

Das wörterbuch ist mit grosser sorgfalt zusammengestellt, nimmt allerdings, wie ich oben gezeigt, in einzelnen fällen nicht immer bedacht auf die bedeutung des wortes an der stelle, wo es vorkommt. Ganz besonders hervorgehoben zu werden verdient, dass jedem wort die aussprache in lautschrift beigefügt ist. Wer sich jemals selbst einer solchen aufgabe unterzogen hat, weiss, dass es unmöglich ist, jedes versehen zu vermeiden. Ich verzeichne: *æ'kjuəl* statt *æ'ktjuəl* oder *æ'ktšuəl;* — *ai'a* statt *ā'ja;* — neben *buržua'* ist *bɔ̄džoi's* gebräuchlich; ob daneben noch *buržois'*, wie das wörterbuch gibt, weiss ich nicht; — *tš'il* für *tšil;* — *ko'ɹəl* statt *ko'rəl;* — neben *dipōu'* auch *dī'pōu;* — neben *dīteil* auch *ditēi'l;* — *inā'f* statt *ina'f;* — *e* vor betonter silbe meist *i: istēi't, igzi'bit* etc.; — *espe'šəlli* statt *espe'šəli;* — *flɔ̄ɹ* statt *flēɹ;* — *gnash* = *næš*, nicht *naš. heliograph* gibt Chambers *hī'liogræf* wie *telegraph;* — neben *mænūvəɹ* auch *mænjūveɹ;* — *obē'i* statt *obēi',* — *pē'ɹforeit* statt *pɔ̄'ɹforeit;* — *saīn* für *sain.*

Dresden. Konrad Meier.

William Prescott, *History of the Conquest of Mexico.* Für den schulgebrauch herausgegeben von prof. Joh. Leitritz. Bd. I u. II. à 1,50 M. Wörterbuch dazu, bearb. von oberlehrer F. Kleikamp. 60 Pf. 1902.

Leitritz' ausgabe des prächtigen geschichtswerkes Prescott's hat lange auf sich warten lassen; dafür haben wir aber auch eine recht tüchtige arbeit bekommen, die eine willkommene bereicherung unseres lesestoffes darstellt. Aus dem grossen geschichtswerk sind zwei bändchen zusammengeschnitten, deren umfang es bequem gestattet, sie in einem semester durchzuarbeiten. Will aber der lehrer sich nur kürzere zeit mit dem schriftsteller beschäftigen, so sind die bändchen auch einzeln sehr wohl zu gebrauchen, da das

zweite bändchen mit einer kurz zusammengefassten inhaltsangabe des ersten beginnt. Bd. I schliesst mit der hochdramatischen szene, da Cortés mit eigner hand die fesseln löst, die man auf seinen befehl Montezuma während der grausamen hinrichtung einiger mexikanischer grossen angelegt hatte. Bd. II beginnt mit der schilderung des ansturms der Mexikaner auf den von den Spaniern zur festung umgeschaffenen palast. Wenn so auch recht sehr gekürzt werden musste, so ist doch der zusammenhang überall wohl gewahrt, und die lektüre der lebhaften, farbenreichen darstellung, die in leichtem, vorzüglichem Englisch abgefasst ist, wird den schülern einen wirklichen genuss bereiten. Eine kurze einleitung unterrichtet uns über Prescott's leidenvolles leben und lässt uns die unglaubliche energie des mannes bewundern, von der der amerikanische dichter Holmes sagen konnte: "Prescott's Conquest of Mexico achieved itself under difficulties hardly less formidable than those encountered by Cortés himself" (Bd. I, VI). Da die sprache selbst kaum schwierigkeiten bietet, so brauchte der herausgeber nur wenige sprachliche anmerkungen zu geben; um so nötiger waren aber mitteilungen sachlicher art, und diese gibt Leitritz im richtigen masse. Vielleicht hätte man auch eine kartenskizze des kriegsschauplatzes beigeben können; auch der hinweis auf einige hilfsmittel, aus denen sich der lehrer noch weitere belehrung holen könnte, wäre manchem willkommen gewesen. Erwähnen möchte ich noch, dass vor einigen jahren Rider Haggard in dem roman *Montezuma's Daughter* ebenfalls eine lebendige darstellung jener zeiten gegeben hat. Das wörterbuch ist vollständig und mit umschrift der aussprache nach Schröer versehen. Der druck ist durchaus korrekt; bd. I p. 119 ist 1711 ein druckfehler. Die ausstattung ist, wie bei allen Freytag'schen ausgaben, sehr gut. Wir empfehlen das buch aufs beste.

Darmstadt, Dezember 1902. H. Heim.

Talbot Baines Reed, *English Boys.* Für den schulgebrauch hg. von dr. Karl Münster. 1902. IV + 108 ss. Preis geb. 1,20 M. Wörterbuch dazu, 58 ss. brosch. —,60 M.

Enthält erzählungen, die aus dem werke *Parkhurst Sketches, and other Stories* entnommen sind: die ersten elf behandeln ziemlich allgemein bekannte ereignisse aus dem leben englischer prinzen aus der zeit vom 12. bis 16. jahrh. In der zwölften wird ein bootsunfall geschildert, und die dreizehnte führt uns englische

jünglinge bei ihren sportlichen wettkämpfen vor. Wenn neben andrer notwendiger lektüre raum dafür bleibt, kann der band zur verwendung wohl empfohlen werden. Inhalt und form machen ihn für die anfangslektüre wohl geeignet. Die anmerkungen sind angemessen. Der herausgeber hat mit recht in dem wörterbuche »möglichste vollständigkeit angestrebt«; es ist gar zu ärgerlich, wenn man ein wort vergebens sucht. Trotzdem lässt das wörterbuch zu wünschen übrig, wie eine an mehreren stellen erfolgte prüfung ergeben hat. Zb. zu 7, 7: *to go portionless and penniless* würde keine der bei *go* angegebenen bedeutungen hier passen; es fehlt »ausgehen, davonkommen, bleiben«. 11, 27: *with his heart broken* ist weder in den anmerkungen noch im wörterbuch erklärt; da die deutsche übersetzung die englischen worte nicht wörtlich wiedergibt, wäre streng genommen eine bemerkung im wörterbuch oder ein hinweis auf die grammatik notwendig. Zu Zu 34, 28: *at the king's hands* gibt das wörterbuch unter *hand:* »*at the hands of* von den händen«. *of* hätte eingeklammert sein sollen; es ist aber fraglich, ob der schüler unter *hand* belehrung suchen wird; es sollte wenigstens unter *at* auf *hand* verwiesen werden. Ausserdem wäre eine anmerkung über diesen eigentümlichen gebrauch des *at* am platze gewesen. 36, 18: *out of keeping.* Das wörterbuch hat zwar unter *keep* für *keeping* »übereinstimmung, einklang«, dadurch wird aber der schüler noch nicht völlig in den stand gesetzt, *strangely out of keeping* zu übersetzen. 36, 24/25: *to rally his elder brother from his melancholy.* Wörterbuch unter *rally:* »wieder sammeln, *rally from* aufmuntern in«. Treffender wäre für *rally from* »aufrütteln aus, entreissen« 39, 1: *laid desolate;* das wörterbuch lässt dafür unter *lay* im stich. Zu 77, 1: *to get them over* bietet das wörterbuch unter *get: get over* hinüberbringen; das ist hier für die übersetzung nicht wohl anwendbar; besser »an ort und stelle bringen«. 77, 5: *to put in an appearance* im wörterbuch unter *appearance:* in person erscheinen; verleitet zu der annahme, als ob *in* als präposition mit *an appearance* zu verbinden wäre. Vergl. dazu Muret unter *appearance: he has not put in an appearance as yet* er hat sich bis jetzt noch nicht eingefunden (*to put in* transitiv). — Warum *Creçy* statt *Crecy?*

Dortmund, im Juni 1902. C. Th. Lion.

4. Hangen's
Englische übungsbibliothek. Dresden, Ehlermann.

4. Gutzkow, *Zopf und schwert.* Lustspiel in fünf aufzügen. Zum übersetzen aus dem Deutschen in das Englische bearbeitet von H. Plate. Fünfte, verbesserte auflage von Ph. Hangen. O. j. 123 ss. kl. 8°. Preis M. 1,20.

Ich habe schon im 1. heft des 30. bandes dieser zeitschrift auf die ausgaben nr. 2 und nr. 3 der Englischen übungsbibliothek hingewiesen, auf ihre einrichtung mit anmerkungen unter dem text und das reichhaltige wörterverzeichnis am schlusse jedes bändchens. Wertvoll ist es, dass hier auch wieder für einzelne ausdrücke mehrfache arten, sie ins Englische zu übersetzen, gegeben werden. Oft steht ein landläufiger ausdruck neben einem gewählteren; so ist zb. s. 25: »Es muss ja alles heraus bei Ew. Majestät« wiedergegeben durch: "Your Majesty always lets the cat out of the bag" oder "can not possibly keep a secret", so s. 26: "to send all the camels (blockheads) through a needle's eye" etc., s. 32: "Where pepper grows (thrives) (where scamps should go"); s. 33: »der alte nimmersatt«: "that old glutton" (oder derb: "greedy-guts"); s 36: »(manche intrige) wird scheitern«: "will be wrecked (dashed to pieces, will split)"; s. 61: »Ich stehe auf kohlen«: "to be (to be set) on tenter-hooks; to sit upon thorns; to stand on red-hot coals" und viele andre. Die slang-ausdrücke sind in dieser nummer seltener: so s. 68: »verraten und verkauft«: "betrayed and deceived on" (slang: "sold"); s. 89: »Der junge mensch muss schrecklich viel getrunken haben«: "that young fellow must have drunk a terrible lot"; (slang: "he must have put himself outside an enormous quantity of liquor"). Dass diese nummer jetzt in der fünften auflage vorliegt, beweist, wie gerne die ausgaben der Englischen übungsbibliothek benutzt werden.

Doberan in M. O. Glöde.

---

5. Hubert und Mann's
Neusprachliche reformbibliothek. Leipzig, Rossberg.

1. P. A. Graham, *The Victorian Era.* Adapted for the Use of Schools, and with a full English Commentary by R. Kron. 1902. 89 + 84 ss. M. 1,80.

3. R. Kipling, *Three Mowgli-Stories.* Selected from the Books of Rudyard Kipling and Edited for Use in Schools by E. Sokoll. 1902., 86 + 44 ss. M. 1,80.

5. William Shakespeare, *The Tragedy of Julius Cæsar.* With Introduction, Notes and Glossary by Max Friedrich Mann, Ph. D., M. A. 1902. 86 + 56 ss. M. 1,80.

Die drei vorliegenden bände der *Neusprachlichen reformbibliothek*, die von M. Mann und B. Hubert herausgegeben wird, machen einen recht guten eindruck. In dieser sammlung wird versucht, die erklärungen ausschliesslich (oder doch fast ausschliesslich) in englischer bezw. französischer sprache zu geben. Dass die durchführung dieses prinzips mit mancherlei schwierigkeiten verknupft ist, lässt sich ohne weiteres begreifen, und ich glaube, dass in der praxis des klassenunterrichts auch in guten klassen die muttersprache wird helfend und erläuternd eintreten müssen. Aber das liegt ganz in dem ermessen des lehrers, der je nach der ihm zur verfügung stehenden zeit bei der erklärung unbekannter ausdrücke den in der regel etwas weiteren weg über die fremdsprache dem kürzeren über die muttersprache (bezw. übersetzung) vorziehen wird oder nicht. Doch täusche man sich hinsichtlich der umgehung der muttersprache nicht; denn wenn zb. Sokoll (44, 24) die vokabel *badger-coloured* erklärt: "*gray, having the colour of the 'badger' (meles taxus)*", so hat er allerdings die deutsche vokabel *dachs* nicht gegeben, aber »übersetzt« hat er doch, und dabei ist es mir sogar sehr zweifelhaft, ob die übersetzung ins Lateinische auch nur dem zehnten teil der schüler — und lehrer etwas sagt. Will also der herausgeber in diesem fall die deutsche übersetzung ganz umgehen, so muss er entweder eine ausführliche schilderung des dachses geben (und wo bleibt bei solchem, zu beständigen abschweifungen zwingenden verfahren der zusammenhang des gelesenen?) oder ein bild des dachses. Aber auch bei der verwendung des bildes mache man sich keine falschen vorstellungen, als ob man durch das vorzeigen desselben unbedingt die muttersprache ausgeschaltet habe. Man mache doch den versuch und zeige bei der erklärung der obigen stelle — man kann sich diesen versuch ja auch leisten, ohne das buch zu benutzen — das bild des dachses, nachdem man sich die schüler einige zeit über Sokoll's erklärung hat den kopf zerbrechen lassen: dann leuchten die gesichter auf: »Ach, ein dachs!« — Also auch das bild hilft hier nicht um die über-

setzung herum, — sie kommt laut oder leise zum vorschein. Aber in andern fällen ist ein bild von grossem nutzen, sei es, dass der lehrer es auf der tafel mit wenigen strichen entwirft, sei es, dass die ausgabe es bietet. So habe ich in meinen Dickens-ausgaben versucht, das bild heranzuziehen zb. zur erklärung des englischen kamins (denn sonst werden *hearth*, *mantel-piece* etc. nie klar) u. dergl.; also wird in erster linie das bild da eintreten, wo wir auch zugleich die sache erläutern müssen; deshalb ist auch wohl in ausgaben wie den vorliegenden eine ausgiebige illustration wünschenswert. Bis jetzt bringt nur jedes bändchen ein titelbild; das beste ist das von Mann aus Wülker's Literaturgeschichte entnommene Shakespeare-bildnis; das dem Kron'schen bändchen beigegebene bild der königin Viktoria hätte die königin in etwas jugendlicheren jahren darstellen dürfen; denn es ist eine alte erfahrung: der jugend tritt die jugend immer am nächsten. Im übrigen dürfte es wohl in guten klassen möglich sein, den schülern diese bändchen zur häuslichen präparation in die hand zu geben, so wie man ja selbstverständlich während des unterrichts nach möglichkeit die fremdsprache gebrauchen wird. Ich sage: nach möglichkeit, und nicht immer und unter allen umständen; wo sich eine naturgemässe, naheliegende erklärung in der fremdsprache bietet, sollen wir diese jedenfalls verwenden; aber künsteleien, durch die die muttersprache ausgeschaltet werden soll, sind niemals zu billigen, — ebensowenig darf die muttersprache unbenutzt bleiben, sobald durch die erklärung in fremder sprache keine volle klarheit erreicht wird. Wie weit man sich, aus prinzipienreiterei, hier ins künsteln verirren kann, davon finden wir ein beispiel in dem schriftchen von Miss Brebner: *The Method of Teaching Modern Languages in Germany*[1]). In einem Jenaer ferienkursus . . . "one of the students did not understand *Die soldaten handelten dem befehl entgegen.* Among other illustrations of disobedience to commands, herr L. wiped the blackboard, when a lady student told him not to do, and got a student to pick up a piece of paper he had told him to leave on the floor, saying on each occasion, *Ich handle — Sie handeln — dem befehl entgegen* . . ." Ob nach so vielen umwegen nun wirklich die bedeutung des satzes klar wurde, bleibt mir fraglich. So ist mir auch unklar, ob die schüler folgende stelle aus dem Kron'schen

[1]) London, C. J. Clay & Sons, 1898.

büchlein mit hilfe der beigegebenen Notes genau verstehen: . . . "before there were any matches, how much time and ill-temper must have been wasted on a tinder-box?" — — "*matches:* lucifers, small sticks we use for lighting a cigar, a candle, etc. — *ill-temper:* bad humour, annoyance. — *wasted:* spent without advantage. — *tinder-box:* box containing tinder, i. e. something that readily catches fire." Ob *matches* hier dem schüler nicht als *fidibus* oder *dünne holzspänchen* entgegentritt? Und welche vorstellung wird in ihm erweckt durch die erklärung von *tinder??* — In solchen fällen müsste man meines erachtens kurzerhand die deutsche übersetzung geben oder mindestens in klammern beifügen. — In bändchen, die für die oberklassen bestimmt sind, wie Mann's Shakespeare-ausgabe, lässt sich dagegen viel eher der deutsche ausdruck umgehen.

Im einzelnen möchte ich mir über die vorliegenden ausgaben noch einige worte gestatten.

1. Graham's *Victorian Era* ist in gutem, leichtem Englisch geschrieben und eignet sich wohl zur statarischen lektüre in mittel- und zur kursorischen in oberklassen; besonders die kulturgeschichtlichen abschnitte sind sehr interessant, und das büchlein bildet somit eine willkommene bereicherung des neusprachlichen lesestoffs. Kron kennt die englischen verhältnisse sehr wohl; dafür zeugen schon seine bekannten gesprächbücher. So sind auch hier die erläuterungen durchweg wohlgelungen und in gutem Englisch abgefasst. Nur in der aussprachebezeichnung steht Kron's bändchen hinter den beiden andern zurück; die von Kron gewählte bezeichnung ist ja möglichst einfach und dient in der mehrzahl der fälle: ⏑ soll den kurzen vokallaut, – den langen bezeichnen, wie ihn das englische alphabet gibt. Damit ist gewiss die aussprache von *era* (–́ ⏑) genügend gegeben, aber wenn *ex-lieutenant* durch ⏑́ ⏑ ⏑̋ ⏑ (′ = tonic accent, or secondary accent, ″ = principal accent in polysyllabic words) bezeichnet wird, so lässt dies die aussprache zweifelhaft; die unterscheidung zwischen stimmhaftem und stimmlosem *sh* und *s* wird damit auch nicht bezeichnet. — In der bezeichnung der aussprache der eigennamen hätte Kron etwas freigebiger sein können. — Einige kleinere versehen, zum teil druckfehler: 8, 14: *her coronation took place on the 28th of June 1837* (muss heissen 1838). — 6, 25: *wo* statt *who.* — 39, 29 ist *slided* wohl druckfehler für *slid.* — 50, 8 ist die schlacht von Waterloo auf den 15., — 25, 12 auf den 18. Juni gelegt. — Wenn es im text

(7, 12 ff.) heisst: "'We are come to the *Queen* on business of state (wenige stunden nach Wilhelm's IV. tod), and even her sleep must give way to that.' It did; and to prove that she did not keep them waiting, in a few minutes she came into the room in a white night-gown and shawl, her night-cap thrown off, her feet in slippers . . .", so dürfte die erklärung: *night-gown = article of clothing worn in bed (!)* abgeändert werden in: worn before going to bed and immediately after getting up. 7, 31 ff. werden im text die worte eines Mr. Greville aufgeführt, in denen er von dem verhalten der jungen königin am ersten tag ihrer regierung erzählt. Dazu sagt Kron: "Sidney R. Greville (born 1866) has published 'Memoirs' that give an interesting account of matters relating to the royal family and politics; he was for some time private secretary to the Prime Minister." — Dass hier eine personenverwechslung vorliegt, ergibt sich sofort aus den weiteren worten Greville's: "*I* saw her blush up to the eyes;" etc. Also kann das kein 1866 geborener Greville sein, sondern Graham meint hier den durch seine *Memoirs* bekannten Charles Cavendish Fulke Greville (1794—1864). —

Um mein oben gegebenes urteil zu wiederholen, sei mir gestattet, das buch Kron's als eine wertvolle bereicherung unseres lesestoffs warm zu empfehlen. —

2. *Three Mowgli-Stories* hat Sokoll in diesem bändchen zusammengestellt. In der einleitung gibt er uns eine sehr gute, kurz zusammengefasste biographie des "Poet Laureate of Greater England" und zählt Kipling's werke auf. In der wertschätzung des autors ist aber Sokoll meiner meinung nach entschieden zu weit gegangen, und äusserungen wie die der *New York Sun*[1]) und die des so leicht begeisterten W. T. Stead in seiner *Review of Reviews*. die unter dem eindruck der schweren krankheit Kipling's im frühjahr 1899 entstanden sind, gehören nicht in ein schulbuch. Im drang des augenblicks, angesichts der drohenden todesgefahr, gibt man naturgemäss seinen gefühlen einen etwas stärkeren ausdruck, als man dies in ruhigerer stunde, wo man mehr wägt und vergleicht, zu tun pflegt; und solche augenblicks-

---

[1]) . . . "There is no living man out of office for whom an entire community, doctors, merchants, lawyers, sailors, soldiers, policemen, firemen and elevator boys, loafers and labourers, of all ages, sizes, kinds, and circumstances, would have felt the personal anxiety and concern excited in this country by the illness of Rudyard Kipling."

stimmungen in einem schulbuch für alle zeit festzuhalten, rückt leicht eine sache in ein falsches licht. — Kipling ist unzweifelhaft ein starkes talent, aber es fehlt ihm die selbstzucht, die zügelung, die nötig ist, wo ein kunstwerk entstehen soll. Darum ist auch Kipling bei den "masses", die nicht kritisch zuschauen, so beliebt, während die "classes" mit ihrem lob viel zurückhaltender sind. Indessen ist es wohl möglich, dass Kipling eines tages sich zwang antut, feilt und sichtet und es lernt "à rimer difficilement". — Seine in den letzten paar jahren veröffentlichten werke stehen leider sehr hinter den früheren zurück. Wie schön und plastisch sind manche seiner "Plain Tales from the Hills", — und wie unbefriedigt lässt uns die teilweise abstossende darstellung seiner schulzeit in "Stalky and Co."! Die lektüre seines im vergangenen jahre erschienenen romans "Kim" kostete vielen lesern schwere überwindung, — man legte das monotone buch aus der hand, ehe man zu ende war. Und sein populärstes lied, das vor jahresfrist noch alle englischen strassen beherrschte, wie wenig poesie enthält doch dieser "Absent-Minded Beggar"! Doch in all der spreu finden sich körnchen echten dichterischen goldes, und so dürfen wir vielleicht hoffen, dass die zukunft das hohe lob berechtigt erscheinen lässt, das Sokoll und mit ihm andre dem "Banjo Poet of the Empire", wie W. T. Stead ihn nennt, jetzt schon zollen.

Von den drei hier veröffentlichten erzählungen ist die erste (In the Rukh-Forest) aus "Many Inventions", die beiden andern (Mowgli's Brothers und "Tiger-Tiger") dem *Jungle Book* entnommen. Der held dieser geschichten ist Mowgli [spr. mougli, nicht maugli!], der als kleines braunes menschenkind von einer wölfin im jungle adoptiert wird; seine pflegemutter gibt ihm, da er ganz nackt in ihre familie kam, den namen *Mowgli*. dh. 'Frosch'. — Mit Mowgli durchwandern wir das jungle und werden so mit den lebensgewohnheiten, anschauungen und gefühlen seiner zwei- und vierbeinigen bewohner bekannt gemacht. So haben wir in den Mowgligeschichten eine art moderner tierfabel. Ob diese bei unsrer deutschen jugend so viel anklang findet wie in England, ist mir noch ungewiss. In England ist der boden für die tierfabel günstiger. Man betrachte die bilderbücher und jugendschriften, aus denen die heranwachsende generation ihre erste literatur schöpft. Da begegnen wir viel mehr als bei uns kostümierten und in versen redenden elefanten, hunden, krokodilen usw. — Ob wir es nun hier mit einer renaissance der tierfabel zu tun haben, oder ob ein

ununterbrochener strom solcher tiergeschichten seit Reinhart's und Isengrim's abenteuern mehr oder minder verborgen bis zu unsrer zeit in England geflossen ist, das kann ich nicht sagen; es wäre aber ein interessantes thema für eine literaturgeschichtliche untersuchung. So viel steht aber jedenfalls fest, dass in England — und in den Vereinigten Staaten der born der tiersage lebendig ins alltagsleben hineinsprudelt, so dass auch der erwachsene sich durch die erinnerungen an seine kindheitslektüre zu den Mowgli-phantasien hingezogen fühlt. —

Die von Sokoll hier ausgewählten drei geschichten sind für Kipling's schreibweise charakteristisch; sie dürften sich besonders zur privatlektüre und vielleicht zum kursorischen lesen in der prima eignen. Die ausspracheangabe ist sorgfältig; nur hätte sie etwas reichlicher ausfallen dürfen. Die englischen erklärungen, mit umgehung des Deutschen, sind recht gut und deutlich; ab und zu aber wäre die übersetzung zu wünschen: Was ist zb. *pig-grass?* Sokoll gibt *3*, 16: "*pig-grass* or twitch-grass (Triticum repens): a species of grass which it is difficult to exterminate." — Wie viel kürzer wäre gewesen: = *quick*-grass ('quecke'); da hätte auch die etymologie etwas gewonnen!

Im übrigen ist der druck durchweg korrekt; eine willkommene beigabe ist die sehr deutliche kartenskizze von Indien und ein alphabetisches verzeichnis der in den anmerkungen behandelten vokabeln mit der angabe ihres ersten vorkommens.

Wer sich mit Kipling's schreibweise bequem und gründlich vertraut machen will, kann sich keine bessere einführung wünschen als Sokoll's werkchen.

3. In seiner *Julius Cæsar*-ausgabe, die, wie oben gesagt, mit einem hübschen bilde Shakespeare's geschmückt ist, gibt Mann zuerst eine sehr gute biographie des dichters nach den neuesten forschungen. In den fast 50 seiten umfassenden Notes erhalten wir zunächst eine höchst willkommene übersicht über die historischen persönlichkeiten des dramas mit klarer ausspracheangabe; dabei wäre zu bemerken, dass wohl die gewöhnliche aussprache von *Ligarius* dem ersten *i* den alphabetlaut *ai* gibt. Die anmerkungen selbst sind kurz und klar und zeigen den erfahrenen schulmann, der da gibt, wo gegeben werden muss. Dabei lässt sich Mann selten den anschluss an die entsprechende form in andern sprachen entgehen, was dem schüler natürlich das verstehen und behalten erleichtert; zb. *ransom (L. redemptio, Fr.*

rançon): *sum paid for the release from captivity; spleen (Gr. splēn): milt (G. milz)* . . . Was die ausgabe Mann's vor mancher andern auszeichnẹt, ist die heranziehung der entsprechenden stellen aus North's *Plutarch* (in Skeat's ausgabe). Von geringerem nutzen für den durchschnittsschüler, dagegen um so besser für den lehrer sind die häufigen verweisungen auf parallelstellen in den übrigen dramen Shakespeare's. — Einige kurze bemerkungen zu den Notes: *9*. 1 wird *underlings* erklärt durch *serfs;* dem schüler wäre wohl *slaves* verständlicher. — *9*, 6 heisst es im text (von Brutus' und Caesar's namen): *Weigh them, it is as heavy; conjure with 'em, Brutus will start a spirit as soon as Cæsar.* Hier gibt Mann, wohl dem metrum zuliebe, die aussprache *kondschū'ɹ.* Aber nichts hindert, besonders nach der voraufgehenden pause, dem worte hier die heute in dieser bedeutung allein gebräuchliche betonung *kʋ'ndʒhəɹ* zu geben. — *60*, 13 scheint die erklärung von *abject* und *ort* übersehen zu sein. — Störende druckfehler habe ich keine gefunden; p. III muss *Snitterfield* statt *Smillerfield* stehen. — Die ausstattung des buches ist gleich der der andern derselben sammlung sehr gut. Mann's treffliche ausgabe sei hiermit aufs beste empfohlen.

Darmstadt, Oktober 1902. H. Heim.

(Schluss folgt im nächsten hefte.)

MISCELLEN.

A BEAUTIFUL PLAGIARISM.

That Beaconsfield was, to use his own words, a "burglar of others' intellect" is a well-known fact. But it is not so well-known that some of the finest passages in *Vivian Grey* were abstracted by him from Sir Thomas Browne's *Urn Burial*. One of these plagiarisms I think interesting enough to transcribe here:

Urn Burial. Ch. V.

Darkness and Light divide the Course of time, and Oblivion shares with Memory a great part even of our living beings; we slightly remember our felicities and the smartest stroaks of affliction leave but short smart upon us. Sense endureth no extremities, and sorrows destroy us or themselves. To weep into stones are fables. Afflictions induce callosities, miseries are slippery, or fall like snow upon us, which, notwithstanding, is no unhappy stupidity. To be ignorant of evils to come and forgetful of evils past is a merciful provision in nature, whereby we digest the mixture of our few and evil days; and our delivered senses not relapsing into cutting remembrances, our sorrows are kept raw by the edge of repetitions. —

Vivian Grey (Longmans) Book V. Ch. I.

The truth is, that if it be lot of man to suffer, it is also his fortune to forget. Oblivion and sorrow share our being as Darkness and Light divide the course of time. It is not in human nature to endure extremities and sorrow destroy either us or themselves. Perhaps the fate of Niobe is no fable, but a type of the callousness of our nature. There is a time of human suffering when succeeding sorrows are but like snow falling upon an iceberg. It is indeed horrible to think that our peace of mind should arise, not from a retrospection of the past, but from a forgetfulness of it; but though this peace be produced at the best by a mental opiate, it is not valueless; and oblivion after all is a just judge. As we retain but a faint remembrance of our felicity, it is but fair that the smartest stroke of sorrow should, if bitter, at least be brief. —

Utrecht, Jan. 1903. P. Fijn van Draat.

THE LIVERPOOL UNIVERSITY.

German and American readers may care to hear something of academical affairs so different from their own. This new University opened its first session in October: the Charter giving it independence was sealed by the King in Council during the summer. There had been three years of negotiation first, and of public struggle. The federal "Victoria University" is dissolved. It consisted of the three "local colleges", the Owens College in Manchester, University College in Liverpool, and the Yorkshire College in Leeds, which were in union for less than twenty years. They taught the same courses of study concurrently for a common examination, on which the degrees of the Victoria University were given, and which were controlled by the teachers of the candidates in union with chosen "external" colleagues. The oldest, largest, and strongest college, Owens, served as the seat of the University, where business must be done. In England the degree, as contrasted with the adult work and research of the student, has a market value and social currency that is naturally not understood, or not respected, abroad. The degrees of the federal university came to rank high, especially in the North Country, and for teaching appointments: a proof that the business of examining was worked justly, and the standard good and equable. But the colleges soon grew in power and confidence, and the enforced community of courses became irksome in a way that needs no explaining to foreign readers. The patriotism of a city like Liverpool, though it had long been responsive, was after all only partially awakened when the seat of administration was thirty miles off, and the local college seemed to the lay mind the mysterious parasite of a city that is a trade rival. After years of unnoted toil on the part of those who had faith in the ideal of the separate university, the strike for a separate charter became public. A contest followed: the change was resisted by the weakest college, at Leeds, and by the graduates who feared loss of rank if the federation were dissolved. Manchester had less to gain, and was slow to move, but the news of the financial support promised by the city of Liverpool quickened the whole movement. Over £ 170 000 has come in from private gifts, and the city promises a rate that must bring in at least £ 7000 a year. The issue was fully fought out this year before a committee of the Privy

Council, which decided to give separate universities to Liverpool and Manchester, leaving the latter the title of the Victoria University, but freeing it from any future risk of federation. Leeds has a lease of the old alliance with Manchester for a short while, but is to plead its own claim to be the seat of a University.

It is premature in this number to describe the very important changes that Liverpool is likely to make in the courses of instruction for its Arts Faculty and especially for modern philology and letters: but the new plans are nearly ready and will be announced and begin to operate during the coming session. They are likely to win a lively sympathy from the friends of a system at once more free and more closely specialised than obtained in most English Universities.

Liverpool, Oct. 1903. O. Elton.

BERICHTIGUNG.

In der einleitung zu dem abdrucke einer neuen me. version der Theophilus-sage habe ich E. St. 32 s. 1 bemerkt, dass die englische fassung des Guilelmus Forrestus im ms. Harl. 1703 noch ungedruckt sei. Leider war mit entgangen, wie ich aus einer mir ende Januar 1903 zugegangenen freundlichen mitteilung des herrn dr. O. Ritter in Halle ersehe, dass diese frühneuenglische, im jahre 1572 vollendete version von Ludorff Anglia VII 60—115 abgedruckt ist. Inzwischen ist das versehen auch von anderer seite (G. H. Gerould in Mod. Lang. Notes 18, 145) berichtigt worden.

Wilhelmshaven. W. Heuser.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Das lektorat für Englisch an der universität Tübingen, das professor Franz bislang mit dem titel eines ausserordentlichen professors verwaltete, ist in ein etatsmässiges extraordinariat und gleichzeitig das romanische extraordinariat in ein ordinariat für professor Voretzsch verwandelt worden. Hierdurch ist eine alte forderung der neuphilologen Württembergs wenigstens teilweise erfüllt worden, und Tübingen ist aus der 'glänzenden isolierung' unter den deutschen universitäten, deren

es sich hinsichtlich des Englischen bisher rühmen durfte, herausgetreten.

Dr. W. Dibelius, privatdozent für englische philologie an der universität Berlin, wurde zum professor des Englischen an der neu gegründeten akademie zu Posen ernannt.

Dr. J. G. Robertson, lektor des Englischen an der universität Strassburg, der kürzlich eine *History of German Literature* veröffentlichte, folgte einem ruf als professor der deutschen literatur an der universität London, wo nunmehr zwei professuren für Deutsch bestehen (die für deutsche sprache hat prof. Priebsch inne).

Dr. Frank Heath hat die redaktion des *Modern Language Quarterly* niedergelegt. Zu seinem nachfolger wurde von dem komitee der Modern Language Association der bisherige mitherausgeber Walter W. Greg erwählt.

The Journal of Germanic Philology, das bisher von prof. Gustav E. Karsten von der universität Indiana allein redigiert wurde, erscheint vom 5. bande an unter dem erweiterten titel *The Journal of English and Germanic Philology* und wird nunmehr von prof. Karsten in gemeinschaft mit prof. Albert S. Cook von der universität Yale herausgegeben.

Privatdozent dr. Heinrich Spies in Berlin ist damit beschäftigt, aus dem nachlass Otto Gildemeister's im auftrag der witwe vier übersetzungen Shakespeare'scher dramen *(Lear, Othello, Macbeth, Romeo und Julia)* herauszugeben. Die übersetzungen werden zu ostern im verlag von Georg Reimer in Berlin erscheinen.

In Heidelberg sind gegenwärtig dissertationen über die altenglischen fischnamen, über Bulwer's *Harold* und Tennyson's *Harold*, und über Felicia Hemans in arbeit.

Für den aufenthalt von neuphilologen in London wird uns vom oberlehrer dr. Roeder (Hannover, Alte Celler heerstrasse) als in ganz hervorragendem masse geeignet die familie des Mr. Joseph A. Chamberlain: 9, St. Mary's Road, Westbourne Park, London W., empfohlen, auf die auch prof. Joseph Klein (Leitmeritz, Böhmen) in *Neueren sprachen* 10, 194 hingewiesen hatte. Der pensionspreis beträgt 5 s. pro tag. Herr dr. Roeder ist gern zu weiterer auskunft bereit.

THE PHŒNIX AND TURTLE.
A CRITICAL AND HISTORICAL INTERPRETATION.

1. Introductory.

The Phœnix and Turtle has long been regarded as one of the *cruces* of Shakespearian study. Published in 1601 by Edward Blount[1]), in a volume containing Robert Chester's *Loves Martyr* and companion pieces by Jonson, Chapman, Marston, and some unknown writer, this poem stands as yet without satisfactory interpretation of either an historical or hermeneutic character. The absolute failure to obtain anything convincing and conclusive in the former case has generally and, we might say, justly been regarded as properly restricting the latitude of expository or allegorical interpretation, which the poem might otherwise permit. Critics and biographers, accordingly, have almost uniformly considered the question of interpretation a closed one. A few regard the poem as of doubtful authorship. Others, who openly or tacitly acknowledge its authenticity, simply repeat the notes of one or two previous discerning editors, and in several cases reveal their misapprehension of the poem by additions which are either manifestly absurd or easily confuted by historical evidence.

Interest has ranged all the way from the indifference of neglect to a rampant enthusiasm. Two writers have made highly elaborate though ineffectual attempts at an historical interpretation. Several others, ignoring any possible historical

---

[1]) So the title-page in Grosart's reproduction of Chester's volume (NSSP.); also Sidney Lee, *Life of Wm. Shakespeare,* (Liby. edn.) p. 145; and *Bibliographica,* I, p. 482. I have been unable to find the specific evidence upon which Gollancz and others state that the collection was published by Chester. But see next foot-note.

connections and depending upon the import of the title, have remained satisfied with a statement of the inner meaning of the poem, as they conceive it. These unsustained theories, however, should scarcely meet with our unqualified condemnation, even though they may not win our approval. This poem is; in an unusual sense, unique. It is unparalleled in the remainder of Shakespeare's work, and, as it would seem, in the work of any other author; it stands apparently independent of all accessible historical evidence by which it might be explained; and, finally, it is tantalizingly non-committal in the character of its internal evidence. Small wonder, then, that critics and biographers alike have failed in their interpretations, and that the poem has consistently forced from even the most astute a confession of its difficulty and obscurity.

We shall have occasion presently to advert to the interpretations. In the meantime the statements of various critics should be considered as best indicating the conditioning circumstances surrounding this poem. The general uniformity with which it is regarded as an authentic contribution by Shakespeare should also be observed. Note the following: "the occasion and subject of this allegorical poem are lost in obscurity" (Dowden); "The poem may be a mere play of fancy without recondite intention, or it may be of allegorical import; but whether it bear relation to pending ecclesiastical, political, or metaphysical controversy, or whether it interpret popular grief for the death of some leaders of contemporary society, is not easily determined. Happily Shakespeare wrote nothing else of like character" (Lee); "it would seem to have an allegorical, possibly a personal, reference, which cannot now be solved" (Boas); "Shakspere's dirge has a mystic colouring, but there is no reason for supposing that it veils any personal meaning, such as has been supposed to underlie Chester's verses" (W. W. Ward); "the poem was signed with Shakespeare's name. Attempts have been made, quite uselessly of course, to explain the allegory; no clue to the events hinted at has survived" (Irving and Marshall edn.); "the genuineness of the contribution with Shakespeare's name subscribed is now generally admitted, though no successful attempt has yet been made to explain the allegory, nor

is any light thrown upon it by the other poems in the collection" (Gollancz); "that strange, but strongly Shakespearian piece of fantasy-writing" (Palgrave); "it was printed with Shakespeare's name at the bottom" (Hudson); the "very particular account of these verses leaves us, I think, no room to doubt of the genuineness of this little poem" (Malone); "the following singular poem, the authenticity of which as a work by Shakespeare is certain" (Halliwell); "there is no other external evidence that these verses are Shakespeare's than their appearance with his signature in a collection of poems published in London while he was living there in the height of his reputation. The style, however, is at least a happy imitation of his, especially in the bold and original use of epithet" (Grant White): Mr. Rolfe, referring to the former part of this note, says: "This is a point in favour of their being Shakespeare's which, so far as we are aware, other critics have overlooked; and it seems to us of some importance. It must be borne in mind that Chester's book was not a publisher's piratical venture, like the *Passionate Pilgrim*, but the reputable work of a gentleman who would hardly have ventured to insult his patron to whom he dedicates it, by palming off anonymous verses as the contribution of a well-known poet of the time." [1]) Mr. Rolfe further notes: "Furnivall also believes it to be genuine." Delius has a passing note: »Dieser poetische anhang, in welchem sich neben beiträgen von Ben Jonson, Marston, Chapman ua. auch Shakspere's gedicht, mit seinem namen unterzeichnet, findet, hat noch folgenden besondern titel . . .« Elze remarks: »In sich selbst trägt das gedicht keinen beweis der echtheit, und besten falls ist es ein dem dichter für dieses poetische

[1]) According to Sidney Lee (v. supra) Blount appears in "the conventional position of a purloiner of MSS."; and with respect to this publication, it was thus, he says, that he was "first associated, although not, it is to be feared, by mutual consent", with Shakespeare. On the other hand, the tone of Chester's "Epistle Dedicatorie" seems to indicate more than a mere MS. dedication (cf. "To the world I put my child to nurse"). Chester may, then, (as Gollancz and others) have had something to do with the publication, in which case it could scarcely be surreptitious, as Mr. Lee appears to believe it is. Arber's *Transcript* affords no clue. — It seems necessary to add, even at this late date, that *The Ph. and T.* has nothing to do with the *Passionate Pilgrim*. Several editions print it as one of the contained poems.

album abgepresster schnitzel.« This, however, is from the edition of 1876. In a later one [1]) he speaks of "Shakespeare's contribution". Perhaps it will not be out of place to conclude this list with a reference to Emerson's expressed desire "for an essay on Shakespeare's poem, *Let the bird of loudest lay*, and the *Threnos* with which it closes, the aim of the essay being to explain, by a historical research into the poetic myths and tendencies of the age in which it was written, the frame and allusions of the poem".

So much for the general situation. In order to appreciate the import of the interpretations that have been attempted, and for other reasons which will presently become evident, it is now necessary that we should have the poem, *The Phœnix and Turtle*, before us. It reads as follows, making certain changes, in accordance with the original [2]), from the usual text:

THE PHŒNIX AND TURTLE.

I Let the bird of loudest lay,
On the sole Arabian tree,
Herald sad and trumpet be,
To whose sound chaste wings obey.

II But thou shrieking harbinger,
Foul precurrer of the fiend,
Augur of the fever's end,
To this troop come thou not near. [3])

III From this session interdict
Every fowl of tyrant wing,
Save the eagle, feather'd king [4]):
Keep the obsequy so strict.

IV Let the priest in surplice white,
That defunctive music can,
Be the death-divining swan,
Lest the requiem lack his right.

---

[1]) *William Shakespeare*, trans. by L. D. Schmitz, London 1888.

[2]) See facsimile from first edition in Halliwell's edition of Sh. — H., in following, refers to this text; G., to *Globe;* T., to *Temple.*

[3]) "neere." (H.); "near!" (G. and T.).

[4]) "Save the Eagle feath'red King," (H.).

V And thou treble-dated crow [1]),
That thy sable gender mak'st
With the breath thou giv'st and tak'st [2]),
'Mongst our mourners shalt thou go.

VI Here the anthem doth commence:
Love and Constancy [3]) is dead;
Phœnix and the Turtle fled
In a mutual flame from hence.

VII So they loved, as love in twain [4])
Had the essence but in one;
Two distincts, division none:
Number there in love was slain.

VIII Hearts remote, yet not asunder;
Distance, and no space was seen
'Twixt this Turtle and his Queen [5]):
But in them it were a wonder.

IX So between them love did shine,
That the Turtle [6]) saw his right
Flaming in the Phoenix' sight;
Either was the other's mine.

X Property was thus appalled,
That the self was not the same;
Single nature's double name
Neither two nor one was called.

XI Reason, in itself confounded,
Saw division grow together,
To themselves yet either neither,
Simple were so well compounded;

---

[1]) "treble dated" (H.).

[2]) So (H.); "makest" etc. (G. and T.).

[3]) So (H.).

[4]) "So they loved as love in twaine," (H.); but (G. and T.) preferable.

[5]) "Twixt this *Turtle* and his Queene;" (H.); "the turtle" (G. and T.). The former reading adds to the force of the next line.

[6]) (H.) has caps. throughout.

XII That it cried, How true a twain
Seemeth this concordant one[1])!
Love hath Reason, Reason none,
If what parts can so remain[2]).

XIII. Whereupon it made this threne
To the Phœnix and the Dove[3]),
Co-supremes and stars of love,
As chorus to their tragic scene

THRENOS.

XIV Beauty, Truth, and Rarity[4]),
Grace in all simplicity,
Here enclosed in cinders lie[5]).

XV Death is now the Phœnix' nest;
And the Turtle's loyal breast
To eternity doth rest,

XVI Leaving no posterity;
'Twas not their infirmity,
It was married chastity.

XVII Truth may seem, but cannot be[6]);
Beauty brag, but 'tis not she[7]):
Truth and Beauty[8]) buried be.

XVIII To this urn let those repair,
That are either true or fair;
For these dead birds[9]), sigh a prayer.

This poem, as has been intimated, first appeared in 1601, in a collection published by Edward Blount, with the following title:

---

1) So (G.); "one," (H.).
2) "parts," (H.).
3) *Cf.* p. 341, note 6, *supra*.
4) So (H.).
5) "enclosde," (H.).
6) "be," (H.); "be" (T.); "be:" (G.).
7) "she," (H.); "she;" (G. and T.).
8) *Cf.* p. 341, note 6.
9) (H.) reads comma; see note *infra*.

LOVES MARTYR: / OR, / ROSALINS COMPLAINT. / *Allegorically shadowing the truth of Love,* / in the constant Fate of the Phœnix / *and Turtle.* / A Poeme enterlaced with much varietie and raritie; / *now first translated out of the venerable Italian* Torquato / Caeliano, by Robert Chester. With the true legend of famous King *Arthur*, the last of the nine / Worthies, being the first *Essay* of a new *Brytish* Poet: collected / out of diverse Authenticall Records. / *To these are added some new compositions, of severall moderne Writers* / *whose names are subscribed to their severall workes, upon the* / *first subject: viz., the* Phœnix *and* / Turtle. / *Mar: — Mutare dominum non potest liber notus.* / LONDON / Imprinted for E. B. / 1601.

And preceding the "new compositions" there is the following title:

HEREAFTER / FOLLOW DIVERSE / Poeticall Essaies on the former Sub-ject; viz. the *Turtle* and *Phœnix.* / *Done by the best and chiefest of our* / moderne writers, with their names sub-/ scribed to their particular workes: / *never before extant.* / And (now first) consecrated by them all generally, / *to the love and merite of the true-noble Knight,* / Sir Iohn Salisburie. / *Dignum laude virum Musa vetat mori.* / MDCI.

Dr. Grosart has reproduced the contents of the volume containing Chester's *Loves Martyr,* in *The New Shakspere Society* publications. On the basis of evidence which may there be examined in detail, he maintains that in the poem *The Phœnix and Turtle,* the phœnix was intended by Shakespeare as the allegorical representative of Queen Elizabeth, and that the turtle-dove represented "the brilliant but impetuous, the greatly dowered but rash, the illustrious but unhappy Robert Devereux, second Earl of Essex". The numerous adjectives and vigorous exhortations by which Dr. Grosart endeavored to win acceptance for his theory were, however, without much avail. From the time of its introduction it was regarded as unsatisfactory; for, as Mr. Gollancz said recently, "there is not much to be said in favor of the view"; and this theory is now generally regarded as an exploded one. Dr. Furnivall, indeed, has successfully controverted Dr. Grosart's statements [1]). But even he presented only a portion of the

[1]) NSS. Transactions, 1877—79, Part III, pp. 451—55.

evidence which may be brought against the principal arguments; and it will presently become apparent upon other grounds that Dr. Grosart's theory is based upon an entirely inadequate body of evidence.

The other attempt at an historical interpretation [1]), which is also the most recent and most ambitious, is that made by A. von Mauntz in a volume entitled *Heraldik in diensten der Shakespeare-forschung* (Berlin 1903). This writer, who is evidently indebted to Professor A. Brandl for the chief points of his theory, has endeavored to show that the poem is a lament over the death of Marlowe and especially over the loss of his blank verse. The various birds, accordingly, are identified with members of the literary coterie of the day, such as Harvey, Spenser, Shakespeare himself, and Nash. This theory, however, aside from numerous other considerations, is impossible on its own ground for, in order to establish the chief premise upon which it rests, certain lines are forced into an interpretation which is it manifestly quite impossible for them to bear. The theory, indeed, is barely worthy of serious consideration. It savors strongly of the Donnelly and Gallup spirit, and should detain the serious student of Shakespeare only long enough to perceive its impossibility and accomplish its refutation [2]).

Of those interpretations which make no reference to historical data, the most important is probably that made by Halliwell-Phillipps. "It was towards the close of the present year, 1600," he writes in his *Outlines* [3]), "or at some time in the following one, that Shakespeare for the first and only time, came forward in the avowed character of a philosophical

---

[1]) Sidney Lee, in his *Life of Sh.*, incidentally suggests what he regards as a possible historical source: "Matthew Roydon in his elegy on Sir Philip Sidney, appended to Spenser's *Colin Clouts Come Home Againe,* 1595, describes the part figuratively played in Sidney's obsequies by the turtle-dove, swan, phœnix, and eagle, in verses that very closely resemble Shakespeare's account of the funereal functions fulfilled by the same four birds in his contribution to Chester's volume. This resemblance suggests that Shakespeare's poem may be a fanciful adaptation of Roydon's elegiac conceits without ulterior significance."

[2]) A review of this work, by the present writer, will be found in *Englische Studien,* vol. 34.

[3]) I, pp. 173—74.

writer." And then, referring to Chester's production, and to the names of those whose poems also appear in the volume, he continues: "The contribution of the great dramatist is a remarkable poem in which he makes a notice of the obsequies of the phœnix and turtle-dove subservient to the delineation of spiritual union. It is generally thought that, in his own work, Chester meditated a personal allegory, but, if that be the case, there is nothing to indicate that Shakespeare participated in the design." Professor Dowden, in his introduction to Phin's recent Cyclopædia, intimates his acceptance of practically the same interpretation. "The sole Arabian bird," he says, "alights for a moment on many a bough in the forest of Elizabethan poetry. At the close of Robert Chester's strange poem of 1601, 'Love's Martyr', some of the most eminent of Shakespeare's fellows, and Shakespeare himself with them, unite in celebrating ideal love under the allegory of the phœnix and the turtle." [1]) Lanier also, in his recently published lectures, accepts a somewhat similar interpretation. "The Phœnix," he says, "represents constancy . . . I suppose from its ever returning after death to its 'sun-bright seats' (as the old Anglo Saxon poet calls them) . . . and the Turtle-dove represents true love." [2])

None of these latter interpretations, however, is grounded upon historical evidence, or even upon a detailed explanation of the lines themselves. Each is as slight as the source of its suggestion is apparent. As Mr. Gollancz says, "the problem is not settled by describing the allegory as 'the delineation of spiritual union', and refusing to recognise the personal allegory." We need not, of course, and indeed at this stage should not, believe in a "personal allegory". The supposed existence of one is merely an ungrounded conjecture of possible explanation. That which, first above all, is here demanded is historical evidence affording a *rationale* for the writing of this poem. Then and only then should we draw our conclusions concerning its inner meaning and its possible allegorical references. These latter writers, indeed, make no special

---

[1]) Phin, *The Shakespeare Cyclopædia.* (New York 1902.)

[2]) Sidney Lanier, *Shakspere and his Forerunners,* I, pp. 94—95. (Printed, 1902, from lectures delivered in 1879—80.)

pretensions to originality in their literal acceptance of the statement contained in the descriptive title. Excepting Halliwell-Phillipps' assertion of his belief that Shakespeare here became a philosophical writer, they venture little more, in addition to the information conveyed by the descriptive title, than an admission of this poem as belonging to Shakespeare, and as having a possible determinative significance and import in the greater volume of the poet's work.

An examination of all these interpretations, therefore, reveals at once their unsatisfactory character. The historical interpretations may possibly be regarded as somewhat interestingly original or ingenious. But if the other interpretations are felt to be founded on insufficient data, these fail entirely to carry with them any convincing quality or even an air of probability. They ignore the fact that, *prima facie*, general conceptions of Shakespeare argue alike against the probability of this poem containing either a compendium of personal philosophy or possible historical references. So far as present knowledge is concerned, therefore, Professor Dowden's original statement, that the occasion and subject of this poem are lost in obscurity, still remains valid. We may, of course, resort to our fertile title-page and say, with Mr. Gollancz, that "it would seem . . . that the private family history of Sir John Salisbury ought to yield the necessary clue to the events"; but, so far, investigation has produced nothing satisfactory.

What we have, then, is a poem (1) which is extensively regarded as genuinely Shakespeare's (for the few who call the authorship into question present no positive evidence to support their statements); (2) which has no light directly thrown upon it by the poems in conjunction with which it was published; (3) which is without known historical connections; and (4) for which existing interpretations are entirely inadequate and unsatisfactory. And yet the difficulties involved in each one of these points can be considerably enlightened, if not absolutely settled. In the following pages we shall endeavour to present a body of evidence which seems to us to furnish substantial grounds for the explanation of both the source and occasion of this poem.

Our thesis in brief is this: *The Phœnix and Turtle* belongs to that class of poems connected with the institution

(real or otherwise) known as the Court of Love. It has a twofold source, stanzas (I—V) especially being suggested by Chaucer's poem *The Parlement of Foules*, part IV (ll. 323 to end); the remaining stanzas (VI—XVIII) being adapted to these from the emblem literature and conceptions of Shakespeare's period.

The development of this thesis will fall naturally into three parts, which we shall arrange thus: (a) the source; (b) the interpretation; (c) the occasion. Under (a) will be presented as briefly as is thought consistent with the establishment of the data the historic conditions surrounding the Court of Love and the general subject of emblems. In this way, it is hoped, something more than the mere claim of connection with them which a more general statement must make will be effectually established. In (b), the interpretation, several ends, presently to be intimated, will be kept in view. In (c), the section dealing with the *occasion* of the poem, and the most conjectural of all, will be presented what we regard as the most reasonable conclusion that can be deduced from available evidence.

2. The Source.

The mere statement that *The Phœnix and Turtle* is connected both with the Court of Love and with emblems would doubtless prove little more illuminating than it is convincing. The peculiar historic conditions which surrounded both these institutions appear either to have lacked in attractiveness for the student of English, or to have been generally disregarded. Very little, at least, of an original character would seem to have been produced. A satisfactory historical treatment, accordingly, could scarcely be expected in this article. The limits of space, indeed, prevent any such attempt; and all that is desired, for our purposes, is to establish some of the main historical conditions under which Shakespeare must have written his sphinx-like poem.

The Court of Love has the more uncertain history. It began, it is said[1]), in the songs sung at the festivals of May by the peasant girls of Poitou and Limousin. The natural

[1]) Cf. Mott, *The System of Courtly Love*, p. 2; and G. Paris, *Origines de la Poésie Lyrique.*

place of love-songs among themes ranging from love of liberty and the joy of living to all forms of wantonness will readily be perceived. The glorifying of love became a central subject. Poets vied and competed in their productions. Beauty became the object of an absurdly extravagant worship, the statement of which, coupled with the passionate pleadings for response to unrequited love, taxed language to the limits of its expressive power. Words soon passed into deeds, for they could no longer adequately indicate the fervor of a lover's devotion. The transference, however, effected no reduction in the wooer's ardor. Self-imposed tests of physical endurance were as readily undergone as words had been previously uttered, and even death [1]) seems to have been sought as an ultimate manifestation of this over-powering love. "To check such excesses as these, and likewise to regulate the conduct of ladies, whose harshness and severity brought their knights to such a pass, Courts of Love arose in various places, the object of which was to legislate on all questions of the affections, to arrange disputes between lovers, to pass sentence on any lover who was in the wrong, and generally to establish a system of jurisprudence, which should be useful in determining any vexed questions which might arise between lovers themselves, and so to render unnecessary any appeal to the courts, except as a last resource." [2])

As opposed to any such historical account of the Court of Love as is here suggested it is maintained by many that no such institution ever existed [3]). With the dispute itself we are not specially concerned. Incontrovertible evidence exists to show that a certain literary fashion prevailed in Provençal, French, Italian, Middle-High German, and English literature which, from the accounts of the Court of Love itself, might reasonably be regarded as its literary outgrowth. However that may be, or however real the Court of Love as an institution may or may not have been, it is at least certain that a number of conceptions, said to have been connected with it, gradually became conventionalized and were eventually

[1]) Cf. The story of Pierre Vidal told by Rowbotham, *The Troubadours and Courts of Love.*

[2]) Op. Cit. p. 235.

[3]) v. J. H. Smith, *The Troubadours at Home.*

formulated and codified. These conceptions, commonly called the "laws of love" [1]) were presented in a variety of forms and in a number of books, "the most important of which is the *Roman de la Rose*, 'où l'art d'amour est tout enclose'". This great representative poem itself indicates that the embodiment of the laws was sometimes artistic, sometimes not. Its double authorship is in this respect significant. It indicates the two types of allegory cultivated in the middle-ages and usually distinguishable also on the basis of artistic merit. One was distinctly religious and moralistic in character, and rose to something of excellence later in the adopted personifications of the moralities. The other type was the more artistic and romantic allegory, devoted especially to the God of Love, and productive eventually of the greater Renaissance literature.

It was through Chaucer that this latter type found its way into England. *The Parlement of Foules* is, of course, the one poem in which we are particularly interested. It embodies many prominent features of the Court of Love literature. So extensively, indeed, are these characteristics found in Chaucer's work, especially in that of his French and Italian periods, that the English *Court of Love* was attributed to him by his uncritical followers. From Chaucer the art passed through Lydgate, Gawain Douglas and others to its highest artistic perfection in Spenser's *Faery Queen*. The dramatists in common also inherited certain traditions concerning the subtleties of love. We might mention as illustrative, Jonson's *Masque at Lord Hadington's Marriage*, Middleton's *The Triumphs of Love and Antiquity*, Marston's *Parasitaster*, or *The Fawn*, etc. [2]). Shakespeare reveals his acquaintance with the Court of Love conventions especially in *Love's Labour's Lost* [3]), *Romeo and Juliet*, and *The Two Gentlemen of Verona*. There is nothing surprising, therefore, in finding that Shakespeare, in writing *The Phœnix and Turtle*, simply

[1]) For a list, v. Mott, *The System of Courtly Love*, p. 59.

[2]) *Cf.* Neilson, *The Origins and Sources of the Court of Love*, pp. 266—67.

[3]) "The idea of these statutes in defiance of affection may have been developed by contrast from the statutes of those mediæval 'Courts of Love,' which flourished especially in that district of Provence where Shakspere has laid the scene of his play." — Boas, *Sh. and his Predecessors*, p. 165. See, also, "A New Study of *L. L. L.*", by S. Lee, *Gentleman's Magazine*, Oct. 1880.

conformed to a literary practice in dealing with a subject in which, when vitalized into the concrete realities of life, he had an indomitable interest both by heritage and by preference.

Shakespeare's poem, however, represents the extreme of modification incident upon the decadent stages of all original Court of Love traditions. It is even difficult to determine precisely what these traditions were. Neilson [1]) mentions the following as among the chief ones: "the abundance of flowers and birds and their use as erotic symbols; the Courts of Venus, Minerva, and Fortune with the allegorical figures and the shades of departed lovers in attendance; the palace of crystal and the meadow watered by a river; the instructions to the true lover, and the binding together of the whole by the thread of the hero's love story." In the later stages especially of its development a number of these features were lost. *The Parlement of Foules,* while unquestionably belonging to the Court of Love literature, departs in several respects from the set traditions. The prominence of birds "as erotic symbols" is especially noticeable. The Court of Love commonly closed with a service sung by birds in honor of the God of Love, and this feature seems to have been selected as a prolific source for poetic material. It is that which affords the central situation in *The Phœnix and Turtle.* The popular belief that birds mated on St. Valentine's Day may account also for the presumable transference of this feature to a great list of Valentine poems. The Valentine tradition is found in Chaucer and Lydgate, and becomes prolific in Turberville, Drayton, Herrick, Gay and others. The possibilities of placing *The Phœnix and Turtle* in this subclass will presently be considered, but the prominence of birds and the nature of the subject itself leave little doubt that this poem is properly placed in the Court of Love literature in its later development.

Let us next briefly consider e m b l e m s. The statement that Shakespeare was familiar with emblem literature, or at the least with the conceptions which it represents, is based upon both internal and external evidence. The internal evidence consists of numerous examples from the plays, which indicate the author's knowledge of emblems. The most elaborate

[1]) Op. Cit., p. 155.

formulation is by Green in his *Shakespeare and the Emblem Writers.* In an appendix to this volume he presents substantial evidence to show that Shakespeare was familiar with Geffrey Whitney's *Choice of Emblems and Other Devices* (1586), reprints of which are still quite common. He cites over one hundred and fifty coincidences (several examples under each) "between Shakespeare and Whitney in the use and application of words now obsolete or of old form"; also over *four hundred* "references to passages from Shakespeare . . . and to the corresponding devices and subjects of the emblems treated of in this work." "So close are some of these correspondencies," he says, "that they can scarcely be accounted for except on the theory that Shakespeare had been an observant reader of Whitney's Emblems." [1]) This is probably straining the significance of the evidence somewhat, but under even the most conservative view we must acknowledge Shakespeare's knowledge of certain conceptions which not only found their most prolific expression in emblem literature, but were also peculiar to it.

The external evidence is of equally wide range. Shakespeare lived just in the period of the most fertile production of emblem literature. About the middle of the sixteenth century an eminent jurisconsult of Milan, Andrea Alciati, compiled a volume of emblems written in Latin verse. They met with distinct and immediate approbation, and the volume was forthwith translated into the Italian, French, and German languages. "Thus established, as an elegant and useful method of inculcating, both by word and eye-pictures, the virtues of civil-life; men of learning, poets, and statesmen, in France, Holland, Germany, Spain, and England, vied with each other, as it were, throughout the seventeenth century, in the cultivation of this branch of composition, insomuch that it had become a favourite and admired medium for the diffusion of religious,

---

[1]) Green, *Shakespeare and the Emblem Writers,* p. 480. Such statements suggest a content of the poet's mind as yet unexplored. Compare, for example:

> "Now is the winter of our discontent
> Made glorious summer by this sun of York"
>
> (*Rd. III,* I 1, 1—2.)

and recall the fact that the *Rosen-Soleil* was the emblem carried by Edward IV.

social, and political maxims, and maintained that position in public favour up to the end of the eighteenth century." [1]) "In the period between Shakespeare's birth and his full entry on his dramatic career, we have named," says Green, "above sixty persons, many of great eminence, who amused their leisure, or indulged their taste, by composing books of Emblems." [2]) "Previous to the year 1616, the Emblem Literature of Europe could claim for its own at least 200 authors, not including translators, and that above 770 editions of original texts and of versions had issued from the press." [3]) "It is on undoubted record that the use of Emblems, derived from German, Latin, French, and Italian sources, prevailed in England for purposes of ornamentation of various kinds; that the works of Brandt, Giovo, Symeoni, and Paradin were translated into English; and that there were several English writers or collectors of Emblems within Shakespeare's lifetime, — as Daniell, Whitney, Willet, Combe, and Peacham." [4]) It is definitely stated [5]) that Shakespeare was acquainted with Paradin's work if not in the original at least in translation [6]). Even if there were evidence to the contrary it would be almost inconceivable that Shakespeare's comprehensive interests should fail to include a literary practice so extensively cultivated. Everything, indeed, supports the supposition. Spenser concludes each of the eclogues of *The Shepherds Calendar* with an emblem; and Wyatt, Surrey, Dunbar, Bacon, and Sidney all intimate a familiarity with the vogue.

A more exact conception of an emblem is worth attempting. Quarles says it is "but a silent Parable". Bacon's definition is that it "deduceth conceits intellectual to images sensible, which strike the memory more" [7]). Green says: "We shall form a

[1]) Cats and Farlie, *Moral Emblems with Aphorisms, Adages, and Proverbs, of all Ages and Nations*, p. IX.

[2]) *Shakespeare and the Emblem Writers*, pp. 91—92.

[3]) Op. Cit., p. 102. Subsequently believed by Green to be much understated. A partial index, compiled later, and comprising the letters A, B, C, D, presented 330 writers and translators, and above 900 editions.

[4]) Op. Cit., p. 493.

[5]) Op. Cit. p. 75.

[6]) *The Mirrour of Majestie* (1618), (A Photo-Lith Fac-Simile Reprint) ed. by H. Green and J. Croston, p. 78.

[7]) *Advancement of Learning*, ed. Wright, p. 165.

sufficiently correct notion on this subject if we conclude that any figure engraven, embossed, or drawn . . . any moulding or picture, the implied meaning of which is something additional to what the actual delineation represents, is an emblem. Some thought or fancy, some sentiment or saying, is portrayed, and the portraiture constitutes an emblem . . . Naturally and easily the term emblem became applicable to any painting, drawing, or print that was representative of an action, of a quality of mind, or of any peculiarity or attribute of character [1])." Caesar Ripa, in the title-page of his *Iconologia* [2]), states definitely that the emblems are "useful for orators, poets, painters, sculptors; and all lovers of ingenuity". Their range of applicability was very great. They extended all the way from the common saws still found in present-day parlance to ennobled texts and excerpts either extracted or modified from the Bible and the classical writers. The common form is a lemma, such as LOCO ET TEMPORE, beneath which is placed a crude wood-cut of some figure (usually bird or animal) and a verse or two, such as: "Mira fides, Palamedis avis lapide obstruit ora. Tu quoque ne noceat garrula lingua cave." The Latin description has it succinctly thus: materia physica est; formaque moralis; et ornatus exterior poeticus est. The verses rarely reach or exceed eight lines and usually contain an epigrammatic quality suggestive at its best of the essence of wisdom. "La Morale y est souvent présentée avec art, et l'auteur lui donne quelquefois de la grâce." It is, indeed, this moral quality which makes the emblem distinctive and differentiates it from other closely allied forms [3]). This moral aspect is brought out unmistakably in the *Epistola Dedicatoria* of Camerarius' volume of emblems [4]). We quote a few of the more important passages: Inprimis vero illustria sunt exempla, quae ab animalium vita & proprietatibus petuntur, quibus

[1]) Introduction to Whitney's Emblems, p. X.

[2]) *Iconologia:* or, *Moral Emblems.* Illustrated with 323 Humane Figures, with their Explanations. (1603.)

[3]) Emblems, mottoes, *sententiae,* epigrams, badges, medals, posy-rings, charges, heraldry, emblematic windows, ecclesiastical vestments, banners, flags, etc. etc., are all more or less intimately related at this stage, and expressive of a somewhat general activity.

[4]) J. Camerarius, *Symbolorum et Emblematum Centuriae Tres* (1605).

nisi homo in omni virtutis & honestatis genere enitatur esse quam longissimè superior, necesse est ut bestiis etiam omni ratione carentibus non absq; turpissimo suo probo, atq; infamia inferior audiat. . . . quod toties in suis scriptis, animalium pietate, castitate, temperantia, justitia, fortitudine, ceterisq́ue sive virtùtibus sive virtuti similibus actionibus, luculentur expositis, homines ignavos, injustos, & omni libidine flagitiosos vehementer pungat, & graviter exagitet, ut ejus historiā velut harmoniam quandam utriusque philosophiae, naturalis puta & Ethicae, appellare liceat. . . . & ad vitam rectè pieq́ue transigendam accommodare liceret.

The eminent suitability of animal and bird life as affording illustrative material for emblems will be apparent. There was a host of traditional beliefs, inherited chiefly from the earlier days of folk-lore, which were associated with animals and birds, and which naturally adapted themselves to the most varied and extensive cultivation. To these were added the conceptions gathered from classical literature. The field in which the artist's fancy might play, therefore, was almost unbounded; and it is perhaps fortunate that our present interests are confined to but a few examples of its activity. In the interpretation of *The Phœnix and Turtle* the beliefs attached to the several birds will be incidentally referred to. The peculiar relations in which the phœnix and turtle-dove stand, however, demand a more detailed examination of their associations in Shakespeare's day.

Turning first to the turtle-dove, we may dismiss it with but a few references. Whether due in part to biblical influence or not, the general conceptions concerning this bird have been, throughout the ages, most interestingly uniform. Shakespeare, therefore, came to a tradition concerning the dove which he used just as those who lived centuries before had employed it. It was "the time-honoured emblem of tenderness and conjugal love"[1]. Consider the following[2]:

> "so turtles pair
> That never mean to part."
>
> (*W. T.* IV 3, 154—55.)

---

[1]) Newton, *Dictionary of Birds*, p. 165.

[2]) Oxford text throughout.

"As true as steel, as plantage to the moon,
As sun to day, as turtle to her mate."
(*T. and C.* III 2, 184—85.)

"Like to a pair of loving turtle-doves
That could not live asunder day or night."
(I *Hy. VI.* II 2, 30—31.)

It was the common belief that "when one of a couple died, the survivor would take no new mate, but remain the rest of his or her life in a condition of single-blessedness"[1]. This belief is referred to by Shakespeare in *The Winter's Tale* in that sweetly-pathetic scene where Paulina says:

"Go together,
You precious winners all: your exultation
Partake to everyone. I, an old turtle,
Will wing me to some wither'd bough and there
My mate, that's never to be found again,
Lament till I am lost."[2]

The same conception is found in the emblem literature. For example: "haec volucris unicam duntaxat conjugalis amoris sui consortem admittet; eaque mortua vitam ducit solitariam. Unde illam, emblematis loco, hac Minutii Felicis inscriptione insignies. AUT UNAM, AUT NULLAM."[3] Likewise we find: "Fida Conjunctio"; "Et Solitaria, et Sola"; and similar phrases indicating the prevalent conceptions about this bird.

The phœnix is not so easily disposed of. The origin of the well-known tradition concerning this fabulous bird seems to be lost in obscurity. It appears to have been current even before historic times; and the references to it in classical, mediæval, and, to a considerable extent, in modern literature, are exceedingly numerous. The literature, too, in connection with it is quite voluminous[4]. It may be possible, as Dr. Grosart maintains with respect to the Elizabethan age, "to multiply contemporary and funereal 'flatteries'" of Elizabeth

---

[1] Note, *Parlement of Foules*, p. 95; Lounsbury ed.

[2] V. 3, 130—35.

[3] P. Picinello and A. Erath, *Mundus Symbolicus in Emblematum Universitate Formatus*, etc. (1681).

[4] For bibliography see *Penny Cyclopædia*, vol. XVIII, pp. 101—3; and for references, Pauly's, *Real-Encyklopädie der klassischen altertumswissenschaft.* (5. band.)

under the 'Phœnix', but the references are very far from being confined to her. Indeed, we shall see from examples that the word 'phœnix' had become a descriptive term which was applied to any person or thing regarded as possessing unique excellence; it was a synonym for 'paragon', 'distinguished', or 'wonderful'. The following examples will illustrate this quite clearly: "The phœnix was the badge of Jane Seymour."[1] In 1574 a "Phœnix" badge was cast, conjecturally to "indicate the apprehension for the Queen's life occasioned by the severe plague"[2]. James the First "was universally greeted on his accession as the bird sprung from the ashes of his illustrious predecessor"[3]. The phœnix was commonly employed as a tradesmen's sign[4]; and in 1623 there was a theatre of that name[5]. In a volume called *Phœnix Britannicus:* MDCXXXII, we have a description of what is called "the phœnix of these late times", or the life of Henry Welby, who lived in his house forty-four years, and was "never seen by any". The following lines are the first two of the dedicatory stanza, which appears under the frontispiece:

"Arabia yields a Phœnix, and but one;
England this Phœnix, and besides him none."

Middleton has a play, licensed in May 1607, entitled *The Phœnix*. The play is so called after the Duke of Ferrara's son, who is a young man of singular merit[6]. Drayton has a poem entitled *In Allusion to the Phœnix*[7]. In 1593 there was published a volume called *The Phœnix Nest*. It comprised not less than seventy-nine poems of "excellent invention"[8]. References to the phœnix are also exceedingly common in the works of all Shakespeare's contemporaries. The third emblem in *The Mirrour of Majestie* is a pictorial

[1] Phipson, *Animal-Lore in Shakespeare's Time*, p. 468.
[2] Gruebner, *Synopsis of the Contents of the British Museum*, p. 5.
[3] Phipson, *Op. Cit.*, p. 468.
[4] *Akerman's Tradesmen's Tokens*, Current in London Bet. 1648 and 1672.
[5] Firth, *Ludlow's Memoirs*, 1625—1672, Vol. I, p. 421.
[6] Cf. "Thou wonder of all princes, president, and glory,
True Phœnix, made of an unusual strain." (I, l. 135—36.)
[7] Cf. "Of the birds' kind, the phœnix is alone,
Which best by you of living things is known."
[8] v. Drake, *Shakespeare and his Times*, vol. I, p. 718.

representation of the phœnix, beneath which are found these words:

> "Here above number, doth one *wonder* sit;
> But *One,* yet in her owne, an infinit:
> Being simply rare, no *Second* can she beare [1]),
> Two *Sunnes* were never seene stalke in one Spheare.
> . . . .
> Thus Time alternates in its single turnes;
> One *Phœnix* borne, another *Phœnix* burnes.
> Your rare worths (matchlesse Queene) in you alone
> Live free, unparalle'd, entirely *One.*"

Green observes that Whitney, Paradin, and Reusner adopt the motto: "The Bird always alone", for the phœnix. An interesting illustration is also given from Henry Hawkin's *Parthenos* (1633). It represents this bird, with wings outspread, sitting upon a branch. Two hearts are distinctly represented on its breast; and a spear, held in the hand of someone whose upper arm and person are lost in cloud, is seen to be just touching the nearer heart. Upon a scroll, arranged in three sections, there is the following interesting Latin inscription: Eadem inter se Sunt eadem Uni tertia. The *Mundus Symbolicus* also has the following: "Phaenix, inter flammas medias, epigraphen tenet, PERIT, UT VIVAT. vel, PERIT, NE PEREAT. vel, UT IN AETERNUM VIVAT. vel, VITA MIHI MORS EST." [2]) These examples are sufficient to indicate the extensive cultivation of phœnix-conceptions in emblem literature.

Shakespeare has a number of references to the phœnix. Several of them refer to it simply as a bird, yet one of great rarity. For example, in *The Tempest,* Sebastian remarks, after seeing the banquet brought in by the spirits:

> "Now I will believe
> That there are unicorns; that in Arabia
> There is one tree, the phœnix' throne; one phœnix
> At this hour reigning there." [3])

This passage makes us think that references to the phœnix belonged to that class of local allusions which were readily

---

[1]) Cf. Aut unam, aut nullam.

[2]) p. 322.

[3]) III 3, 21—24; *Cf.* also, *A. Y. L.,* IV 3, 18; III *Hy. VI,* I 4, 35.

understood by the people, just as the story, referred to by Halliwell-Phillipps, about the fool on the ice, was understood. Other references concerning the phœnix are to men and women. Both Antony and Imogen are called the "Arabian bird" [1]), and Timon "flashes now a phœnix" [2]). In the *Comedy of Errors* there are three reference to an *inn* called the *Phœnix* [3]). Still another reference is to a vessel called the *Phœnix* [4]); and there is one even to a "phœnix-beard" [5]).

From the foregoing statements and illustrations it will be apparent that this word, in and about Shakespeare's day, was applied indifferently to persons, things, and conceptions simply as a distinguishing mark. Our examples show us that it was applied to either a man or woman of excellence, distinction, or striking eccentricity; to a theatre, a badge, an inn, and a sign. It was employed as the symbol of Christ, Chastity, Constancy, Hope, Immortality, Resurrection [6]); it was an emblem of new-birth, of duration, loneliness and of "oneliness" [7]). It is evident, therefore, that though the phœnix might refer to almost everything it was not pre-eminently the symbol of any one person or thing. Dr. Grosart, therefore, manifestly based his conclusions upon insufficient evidence when he endeavored to identify Elizabethan allusions to the phœnix with that queen. The phœnix was one of the most popular and extensively employed of all emblems. It had a correspondingly remarkable applicability, but possessed, nevertheless, a distinct uniformity in its central conception. This conception, as already intimated, signified distinction or excellence. Unless, therefore, there is direct identification of the symbol, it is hazardous to make dogmatic statements and positive interpretations wherever it is employed as a central figure. In *The Phœnix and Turtle* this identification, we believe, is sufficiently explicit to justify our interpretation,

---

1) *A.* and *C.* III 2, 12; *Cym.* I 6, 17; *Cf.* also I *Hy. VI,* IV 7, 93.

2) *T. of A.* II 1, 31—32.

3) I 2, 75; also 88; II 2, 11.

4) *T. N.* V 1, 65.

5) *Lover's Complaint,* l. 93; said by Malone to mean "matchless", or "rare".

6) Verneuil, *Dictionnaire des Symboles.*

7) Green, *Shakespeare and the Emblem Writers,* p. 525.

especially since the phœnix was similarly employed with unusual frequency not only in the emblem literature but in the poetic, dramatic, and prose works of all the writers in and about that period.

3. Interpretation.

We turn next to the interpretation. As previously intimated, several aims will be pursued in this section. In the first place the inherent difficulty and obscurity of the poem, and the general character of preceding interpretations and explanatory notes justify a stanza-by-stanza exposition of its meaning. Again, the specific applications of the historical data presented in (a), with respect both to the Court of Love and to Emblems, must be made. In addition to this, and partially connected with it, is the necessity of establishing parallels with Chaucer's poem. And, finally, cross references to the plays will be made, as illustrative of certain interpretations.

Chaucer's poem, *The Parlement of Foules,* which, according to our thesis, is the source especially of stanzas I—V of Shakespeare's poem, is about seven hundred lines in length. Professor Skeat divides it roughly into four parts. In the first three parts, which are really subsidiary and introductory to the last part, we are told how the poet happened "upon a boke" which afforded him great delight. When "the day gan failen", says the poet:

"and the derke night,
That reveth bestes from hir besinesse,
Berafte me my book for lakke of light,
. . . to my bedde I gan me for to dresse."

Then he falls asleep, "and in my slepe I mette, as I lay", and fancies himself "unto a gate broghte Right of a parke", a place of extraordinary beauty and luxuriance. After much elaborate description of the beauty of this garden, the poet finally comes to a place where the goddess Nature is seated "upon an hille of floures". It is here that the fourth part of the poem begins. "It was Saint Valentine's day, and all the birds were gathered round her in order to choose their mates for the coming year. She holds on her hand a beautiful 'formel' eagle. The choosing begins, and three 'tercel' eagles,

one of which is a 'real' (royal) tercel, dispute which shall have the formel eagle. Nature bids the leaders of the different orders of birds to deliver their verdict in the dispute. The falcon, representing the birds of prey, says that the formel should take the 'worthiest of knyghthode' and 'of blode the gentyleste' among the three tercels. The goose, speaking for the water-fowl, shows his lack of gentle blood and of the romantic spirit, by proposing with vulgar brevity that 'whichever of the tercels she cannot love, let him love another'. But all the 'gentil foules' scout this ignoble idea. The cuckoo, for the worm-eating birds, advises that, since they cannot agree, the tercels and the formel shall remain single all their lives. But this advice is flouted and scorned by the merlin. The turtle-dove, for the seed-eating birds, simply urges the lovers to maintain unchanging constancy, and to live on hope — a notion much ridiculed by the duck, who intimates that 'there been mo sterres, god wote, than a paire', or as we should say, 'there are as good fish in the sea as ever came out of it'. Embarrassed by these discordant verdicts, Nature tells the formel to choose for herself; but she asks leave to put off her decision for another year, 'for to avysen me'. The other birds then pair and depart, singing a roundel in Nature's honour."

It is impossible, even by such a description and the extracts given below, to give an adequate conception of the conduct of this long poem. Such a conception, however, will be found indispensable for the purposes of comparison presently to be instituted, and the reader is urged to re-read the poem as a whole. We must now consider that particular portion of part four of the poem, which we maintain bears resemblance to the initial part of Shakespeare's *The Phœnix and Turtle*. To this end certain phrases and lines are given in italics. Consider, then, the following:

> For this was on seynt Valentynes day, 309
> Whan every foul cometh ther to chese his make,
> Of every kinde, that men thenke may;
> And that so huge a noyse gan they make,
> That erthe and see, and tree, and every lake
> So ful was, that unnethe was ther space
> For me to stonde, so ful was al the place. 315

And right as Aleyn, in the Pleynt of Kinde,
Devyseth Nature of aray and face,
In swich aray men mighten hir ther finde
This noble emperesse, ful of grace,
Bad every foul to take his owne place, 320
As they were wont alwey fro yeer to yere,
Seynt Valentynes day, to stonden there.

That is to sey, the foules of ravyne
Were hyest set; and than the foules smale,
That eten as hem nature wolde enclyne, 325
As worm, or thing of whiche I telle no tale;
But water-foul sat lowest in the dale;
And foul that liveth by seed sat on the grene,
And that so fele, that wonder was to sene.

Ther mighte men the royal egle finde, 330
That with his sharpe look perceth the sonne;
And other egles of a lower kinde,
Of which that clerkes wel devysen conne.
Ther was the tyraunt with his fethres donne
And greye, I mene the goshauk, that doth pyne [1]) 335
To briddes for his outrageous ravyne [2]).

The gentil faucon, that with his feet distreyneth
The kinges hond; the hardy sperhauk eke,
The quayles foo; the merlion that peyneth
Him-self ful ofte, the larke for to seke; 340
Ther was the douve, with hir eyen meke;
The Ialous swan, ayens his deth that singeth;
The oule eek, that of dethe the bode bringeth;

The crane the geaunt, with his trompes soune; 344

. . . .

The wedded turtel, with hir herte trewe; 355

. . . .

The raven wys, *the crow with vois of care* [3]); 363

. . . .

---

[1]) hurt.
[2]) greediness.
[3]) anxiety, ill-luck.

What shulde I seyn? of foules every kinde 365
That in this worlde han fethres and stature,
Men mighten *in that place assembled* finde
Before the noble goddesse Nature.

The general correspondence of the situations, and in a number of instances in the phraseology, in this poem and *The Phœnix and Turtle,* will be apparent to the reader. We may do well, however, still to entertain, with Mr. Disraeli, a suspicion — be it not incontrovertible — concerning the genealogy of poetry, and observe two or three objections which might be brought against the present state of our thesis. In the first place, Chaucer's list of birds is much greater — more so than our extracts might suggest — than Shakespeare's list is. It should be remembered, however, that Shakespeare has purposely *selected* his birds. Just as Chaucer recognised a class of which he says:

"Thy kind is of so lowe a wrechednesse,
That what love is, thou canst nat see ne gesse,"

so Shakespeare, for *his* purpose, *excluded* certain birds from the assembly. Furthermore, all the birds both he and Chaucer mention may be classed under either "chaste wings", "gentil", "seed-foul"; or "tyrant", "foules of ravyne", "foul royal". In the second place, what seems to be mere coincidence of similarity in phraseology, takes on the force of argument for this source when we remember, as already intimated, that Shakespeare *did* select his birds, and in describing them would doubtless, in accordance with his well-known custom, employ some of the language of his original. And in the third place, it might be objected that, since Shakespeare mentions the phœnix, and Chaucer does not, we have a serious break in the connection. Examination will show, however, that in general the *assembly* is the same. Chaucer does not mention the phœnix, evidently, because it was even then regarded as a fabulous bird; and Shakespeare, we observe, instituted his assembly that the birds may *lament* over the death of the phœnix and the turtle-dove, the phœnix being adopted from the emblems, and being, moreover, in part the *occasion,* and not a *member,* of the session.

We have now to consider, in more detail, what the contributive value of this body of evidence is. The meaning of

the various stanzas of *The Phœnix and Turtle,* including the explanation of all difficulties, we conceive to be as follows:

1) Let the bird of loudest cry (come and sit) on the sole Arabian tree, the date-palm, *Greek* φοῖνιξ, which the bird phœnix commonly occupied (and from which it is said to have derived its name)[1]), and let it be the sad herald and *trumpet* to whose *sound* "chaste wings" or gentle birds will respond. The "bird of loudest lay" has not uncommonly been regarded as referring to the *phœnix.* This is clearly impossible. The phœnix was well known as a fabulous[2]) bird. It was, moreover, not spoken of as a bird of *song*[3]). Furthermore, it is here stated explicitly that the phœnix is *dead.* The poem, indeed, is a lament over the death of this bird and the turtle-dove[4]).

In this first stanza we have two words, "trumpet" and "sound", which occur in Chaucer's line, "The crane the geaunt, with his trompes soune". It seems highly probable, even aside from the presumable suggestion from Chaucer, that Shakespeare here referred to the crane both because it was a common emblem, and because its cry seems to have received special attention. This bird has frequently been spoken of as uttering "sonorous and peculiar trumpet-like notes"[5]), which result from the peculiar structure of its *trachea.* Reference is also made to its "loud and frequent trumpetings". Camerarius begins his remarks on this bird thus: "Grus à sono dicta putatur, graecis γέρανος." Lyly refers to the notion that the crane carried a stone lest it "make a noise". The swan is also occasionally spoken of as trumpeting, but it is quite clear that this bird cannot be re-

---

1) *Cf.* "the bird *Phœnix,* which is supposed to have taken that name of this date tree". — Pliny.

2) *Cf.* "rarer then the Phœnix where I thinke there is not one". — Lyly.

3) *Cf.* note by Grosart.

4) Nor do the "chaste wings" refer to the "bird" of line one. The following note by Grosart will, we trust, sufficiently justify an otherwise undue explicitness and detail throughout this section. There are several such. "I would suggest the 'Nightingale,' — — — I have, myself, often watched the lifting and tremulous motion of the 'singing' Nightingale's wings, and *chaste* was *the* exquisitely chosen word to describe the nightingale, in reminiscence of the classical story."

5) See Newton, *Dictionary of Birds,* p. 111.

ferred to here. Shakespeare is said not to mention the crane [1]). This fact may be regarded as an argument either for or against making the passage refer to Chaucer, but in view of the other evidence, it seems to us decidedly in favor of it. The "cock" is the only other bird referred to by Shakespeare as a "trumpet". There are many passages like the following:

"Be thou the trumpet of our wrath
And sullen presage of your own decay."
(*John* I 1, 27—28.)

And Sebastian's remark concerning the phœnix, which we previously quoted, is commonly regarded as a connecting link between this poem and the plays.

2) But let not the "shrieking harbinger", or screech-owl, come near this troop. This bird is the announcer of evil and the dread fore-runner of the evil-one, and augur or fore-teller of death. Or, as Chaucer has it, "The oule eek, that of dethe the bode bringeth". It would, therefore, naturally be present at such obsequies. There was probably no other bird so unfortunate in the superstitious beliefs that had become attached to it; and probably no superstitions were more wide-spread, or had associated with them a greater number of opprobious epithets. The belief in the evil influence of the owl is found even in classical authors. Thus Ovid, in referring to Ascalaphus, has:

"Ill-omen'd in his form, the unlucky fowl,
Abhorr'd by men, and call'd a screeching owl." [2])

Shakespeare has a number of references to the owl, from which it is quite apparent that he was familiar with the bird-lore of his day [3]). Compare for example:

"They say the owl was a baker's daughter."
(*Hamlet* IV 5, 42.)

"Whilst the screech-owl, screeching loud,
Puts the wretch that lies in woe
In remembrance of a shroud."
(*M. N. D.* V 2, 6—8.)

Such examples might be multiplied indefinitely.

---

[1]) *Cf.* "I know a hawk from a *handsaw*" — — *Hamlet*, II 11, 406. The *heron* in Westmoreland, Lancashire, etc. is called a *crane*. — Swainson, *Provincial Names of British Birds*, p. 144.

[2]) Metamorphoses V 827—28.

[3]) See Dyer, *Folk-Lore of Shakespeare*.

3) From this gathering exclude also every bird of tyrant wing, that is, every bird that preys upon others [1]), all that are not "chaste wings", except the eagle, king of birds. He alone of this class shall be admitted. The obsequy must be kept strictly. In this stanza we observe that Shakespeare mentions the "tyrant", and the "feather'd king". Chaucer, likewise, in *one* stanza, has:

"Ther mighte men the *royal egle* finde" (330)

and

"Ther was the *tyraunt* with his fethres donne," (334)

the "tyraunt" being the bird "that doth pyne To briddes for his outrageous ravyne". Chaucer also refers to the eagle as "The foul royal above yow in degree" (394), and as "This royal tercel" (415).

This stanza presents no particular difficulty. The eagle has long been regarded as the king of birds. "The Eagle", says Phipson, "held in earlier and more poetic times the same position among birds that the lion occupied among beasts, and was in consequence the chosen emblem of royality in many countries." [2]) It was probably introduced here to maintain silence. Thus in *Mundus Symbolicus* (p. 274), we find, "Lemma. NON SINE SILENTIO. Princeps certe, uti in plerisque aliis, ita praecipue in hoc imetetur aquilam, ut omnia arcana in cordis sui penetrali religiose conclusa teneat; cum plurimum tam publici, quam privati commodi e silentio promanet."

Shakespeare has several references to the eagle. A single example will suffice:

"His royal bird
Prunes the immortal wing and cloys his beak."

(*Cymbeline* V 4, 117—18.)

4) That the ceremony may not lack in solemnity and its right (of music), let the "death-divining swan" [3]), which "can" [4])

---

[1]) Cf. "birds of prey", *M. for M.* II 1, 2.

[2]) *Animal Lore of Shakespeare's Time*, p. 232.

[3]) Cf. "Carmina jam moriens canit exequialia Cygnus." — Ovid, *Meta.* 14, 430. Sh. was undoubtedly familiar with Ovid's Latin text, but the exceptional influence of the Roman poet was probably due, in large measure, to Golding's translation of the *Meta.*, seven editions of which appeared between 1565 and 1597.

[4]) AS. *cunnan.*

or knows funereal music, be the officiating priest. The belief that the swan sang just before death is expressed by Chaucer in the line:

"The Ialous swan, ayens his deth that singeth." (342)

This belief is of very ancient origin. It is found in Plato, Aristotle, Euripides, Cicero, and in many other classical writers. Drayton, in his Polyolbion, song XXV, l. 88, has:

"As poets say of swans which only sing in death".

In *Mundus Symbolicus* (p. 291), we find: "Cygnus epigraphen tenet: DIVINA SIBI CANIT, ET ORBI." Shakespeare was familiar with the tradition concerning this bird, as we can see from the following passages:

"'Tis strange that death should sing.
I am the cygnet to this pale faint swan,
Who chants a doleful hymn to his own death."
(*King John* V 7, 19—21.)

"I will play the swan,
And die in music." (*Othello* V 2, 245—46.)

5) And the "treble-dated" crow, which makes its black color or kind with the breath it gives and takes, shall go among the mourners. Chaucer's "crow with vois of care" suggests the suitability of this bird as a mourner. In the folk-lore of the ages the crow has held a place somewhat analogous to that held by the screech-owl. The stanza is one of great obscurity, and has successfully baffled the best efforts of the critics. There are three difficulties to explain: (a) the word "treble-dated"; (b) the reason for the selection of the "crow" as a mourner; (c) the obscure reference of the second and third lines.

a) The word "treble-dated", suggestive of "diu" in the lemma quoted below, probably means either that the years of the crow's life are indicated by three figures, or it is used merely to indicate a large number, much as we might use thousand roughly. The ancients are said by Swainson[1] to have believed that the crow lived twenty-seven times as long as a man. The same author quotes another estimate: "Trois hommes l'âge d'un cerf: Trois cerfs l'âge d'un corbeau." Steevens quotes:

[1]) *Provincial Names of British Birds*, p. 88.

"Cornicum ut secla vetusta
Ter tres aetates humanas garrula vincit
Cornix." (*Lucretius* V 1053.)

On the whole it seems most likely that the word "treble-dated" means a comparatively large number, for the crow was and still is believed by many to live for one, two, three, or even four hundred years. b) In addition to the suitability of the crow's color for a scene of mourning, the reputation which this bird seems to have had for *concord* would reasonably account for its presence at the obsequies. Thus we find: "Concordia conjugalis . . . Cornix, sublato e vivis altero conjuge, reliquam vitam solitaria transigit. Unde Cornicem, cum socia depictam, amoris et concordiae conjugalis ideam statues; addito lemmate. DIU, ET CONCORDES"[1]). Camerarius presents the emblem thus: CONCORDES VIVITE (pictorial representation, beneath which the lines), Juncta pudicitiae si sit concordia, sancto Conjugio haud quicquam dignius orbis habet. In the descriptive matter, also, we find: De Cornicum maritali amore, castitate simul et concordia, multa apud scriptores rerũ Naturalium habentur . . . Romani similiter per ciconiã et cornicem in suis nummis concordiam repraesentabant . . . ad cornicem ascriptũ est: CONCORDIA. c) The second and third lines present the chief difficulty, which turns really upon the signification of the word *gender*. Two meanings are possible, viz., 'color', and 'class' or 'kind'. If the former is accepted the secret of explanation is to be found in the following Latin account: Candidis corvorum pullis, intra nidum sparsis, subscripsi, NIGRESCENDO VOLABUNT[2]). This passage recalls the all-important fact that the pullets of the crow have white, downy feathers; and tells us that the birds will fly by becoming black (*i. e.* growing). The lines in the poem then mean simply, though it is figuratively expressed, that as the nestlings give and take their breath or grow, their white, downy feathers become black. Or, to paraphrase: the crow that makes its sable gender (black color) with the breath it gives and takes (by breathing or growing). Accept-

---

[1]) *Mundus Symbolicus* p. 288. 'Concordia' was also the title of many poems in Shakespeare's day.

[2]) *Mundus Symbolicus* p. 289.

ing the meaning of *gender* as 'class' or 'kind', which is the common meaning in Shakespeare [1]), the passage would probably refer to some such conception concerning the crow's reproduction as is quoted by Halliwell-Phillipps from Swan's *Speculum Mundi*, 1665, p. 397: "Neither (as is thought) doth the raven conceive by conjunction of male and female, but rather by a kinde of billing at the mouth, which Plinie (X 12) mentions as an opinion of the common people." Gosse, in his paraphrase, came tolerably near the former meaning, though his interpretation lacks in definiteness and suggestiveness: "Thou crow that makes (change in) thy sable gender with the mere exhalation and inhalation of thy breath". [2])

6) Here commences the anthem. Love and constancy is dead: the true quality of affection and real constancy can no longer be found. The phœnix and turtle-dove have departed.

Reference has already been made to the difficulty of specific identification of the phœnix as a symbolic emblem. This stanza is regarded as affording in large part such a basis

---

[1]) Cf. *Hamlet* IV 7, 18; the great love the general gender bear him: also, *Othello* I 3, 324; Our bodies are our gardens, — supply it with one gender of herbs.

[2]) The following passage from Ovid is interesting, inasmuch as Shakespeare almost certainly was familiar with it. The use of the present tense in the dramatist's poem is the chief point of objection to accepting the passage as referring to the classical story.

"The raven once in snowy plumes was dress'd,
White as the whitest dove's unsullied breast,
Fair as the guardian of the capitol,
Soft as the swan, a large and lovely fowl;
His tongue, his prating tongue, had changed him quite
To sooty blackness from the purest white." (Meta. II.)

This passage refers to the story that Apollo changed the raven's color because he brought the unwelcome news of the infidelity of his mistress, the Princess Coronis. Cf. Chaucer's *Maunciples Tale*, ll. 188—204. — Swainson quotes another version of the story, *British Birds* p. 92. The following is also worthy of notice: "The Raven beholdeth the mouth of her birds when they yawn. But she giveth them no meat ere she know and see the likeness of her own blackness, and of her own colour and feathers; and when they begin to wax black, then afterward she feedeth them with dew of heaven all the time that they have no black feathers." — Seager, *Natural History in Sh.'s Time*, p. 257.

for this poem. The peculiar synonymous character and the rapid transition of the two lines:

"Love and Constancy is dead;
Phœnix and the Turtle fled,"

considered especially in the light of the subject and epigrammatic character of the whole poem, support us, I believe, in accepting the identification which these lines suggest. It is, perhaps, less specific than the dominant conceptions might lead us to expect; but this is because the symbols are coalesced into a unity of higher significance. It is in this *unity* that Shakespeare apparently was primarily interested. The phœnix represented the uniqueness, the rarity and wonder of it; the turtle, constancy, truth, and fidelity; together they represented all that is involved in perfect love-union.

This assumption is supported, moreover, by the implied supposition of the reader's immediate apprehension of the illustrative figure; and by the lemmata attached to the phœnix and turtle. Of the latter we may quote, in addition to those already given, the following: (phœnix), "ardore foecunda"; "flammas alit"; "incendia poscit"; "ex virgine virgo"; "virgo singularis"; "unica semper avis" [1]); (turtle); "neutra unquam alterius"; "rectore indiget"; "sic tuta quiescam"; "amor conjugalis". It appears, therefore, that the identification just made is the only reasonable one for this poem.

7) Before the separation, the phœnix and the turtle-dove loved each other in such a way that the love in the two had its essence in one; although each was distinct as a separate entity, there was no division between them; "number there in love was slain," that is, that though there were two there was yet, by the power of love, only one [2]). The turtle was monogamous, hence the lemma: *Aut unam, aut nullam.*

---

[1]) Cf. Et vivax Phoenix, unica semper avis. — Ovid, *Am.* 2, 6, 54.

[2]) Cf. the passage:

"So we grew together,
Like to a double cherry, seeming parted,
But yet a union in partition;
Two lovely berries moulded on one stem;
So, with two seeming bodies, but one heart."
(*M. N. D.* III 2, 208—12.)

8) Though essentially unlike, there was no real separation; there was "distance" or dissimilarity, but no "space", no absolute disconnection of the turtle and his queen. Each possessed some of the other, which alone made possible a union of — for the most part — unequals. There was a limit to the similarity each bore to the other, which was set by the beginning of the element that made the great differentiation, that which constituted the essential difference. The phœnix was queen to the turtle-dove, "but in them it were a wonder," that is, it would be a wonder to find this relationship existing anywhere except between these birds, which are the representatives of true love-union. This phenomenon is unique and entirely confined to them. Wonder is a word which was very commonly applied to the phœnix. In one poem it is called "this wonder of a breath". And, as previously quoted: "Here above number, doth one wonder sit." The emblem has it: "Unica semper avis", a phrase which should be noted.

9) Love, then, which was the product of this beautiful and perfect relation, set aside the possibility of individual possession. What was possessed was held in common, and the turtle saw his claims only as they were reflected in the purified light of unselfishness, which especially characterized his queen. "Either was the other's mine" [1]), so that the claims of each were mutually harmonized. Thus the emblem (of the phœnix) has it, referring to just such a union: *Utriusque auxilio*. Or we may take it, with Malone, that love shone between them with such illuminating power that the turtle saw those qualities which were his right, which were peculiarly appropriated to him, in the phœnix.

10) The result of this wonderful union was that "property" was appalled to find something that was not identical with itself. There appeared to be no definite identity because the phœnix and the turtle were merged in each other; "the self was not the same." There was a single force directly dependent upon the combination of two natures, not merely a doubled one. The line just quoted should be carefully compared with the emblem-phrase *eadem, non eadem;* and

[1]) Cf. Marlowe's *Parnassus:* "Turtle-taught lovers either other close."

with *mox eadem*[1]). The word *property* may have different meanings. The most probable one is that it signifies that which appertained, specifically, to the phœnix and the turtle, the distinguishing qualities or essential attributes which gave individuality to each, as in the Latin *proprietas*[2]). This individuality, in this relation, was not self-contained or self-sufficient. Or, it can be taken to mean all that is external to the phœnix and the turtle; where no such phenomenon could be found; except in them "it were a wonder". Shakespeare's meaning of this word, however, is pretty clearly indicated in the following extracts:

"Sweet love, I see, changing his property,
Turns to the sourest and most deadly hate."

(*Richard II,* III 2, 135—36.)

"When he is not Antony,
He comes too short of that great property
Which still should go with Antony."

(*A. and C.* I 1, 57—59.)

11) Pure reason had seen those unlike and, according to its insight, quite incompatible, unite together. In the union neither had an entirely separate identity, simple[3]), that is, simples or elementary elements, were so perfectly compounded or united. In the extensive love-literature of the period, Reason is one of the commonest personifications. It was the accepted antithesis of love and all excess. Bottom says: "To say the truth, reason and love keep little company together now-a-days."[4])

12) Then, after the union, reason, as is characteristic of it, was astonished at the reasonableness of that which had appeared to be absolutely unreasonable, so that it cried:

"How true a twain
Seemeth this concordant one!"

---

[1]) Cf. with this, the line: "Your Multiplyed-selfe rise thence the *Same*", emblem 3, *Mirrour of Majestie* (1618).

[2]) Green (from Horopollo's *Hieroglyphics,* 1551) refers to the restoration of the *properties* of the phœnix. On the subtitle page of Camerarius' work (q. v.) for the emblems "ex volatilibus et insectis" we read: "In qua multae rariores proprietates ac historiae et sententiae memorabiles exponuntur." Heywood has an epigram on the "The Properties of Certain Birds".

[3]) Cf. *A. Y. L.* IV 1, 17: Compounded of many simples.

[4]) *M. N. D.* III 1, 150.

And then, possessing the illuminating light of wisdom, it revealed its true possibilities for the assertion of a certain kind of truth, and cried:

"Love hath Reason, Reason none,
If what parts can so remain."[1])

That is, that if that which is now divided can ultimately remain so, then love possesses an element of reason, but reason is absolutely devoid of reason, or as Malone[2]) has it, "love is reasonable, and reason is folly (has no reason)".

The general incompatibility of love and reason is frequently referred to by Shakespeare. Consider, for example, the following:

"For though love use Reason for his physician, he admits him not for his counsellor." (*M. W. W.* II 1, 4—6.)

"Love's reason's without reason."

(*Cymbeline* IV 2, 22.)

"Love, loving not itself, none other can."

(*Richard II.* V 3, 88.)

13) Reason, accordingly, made a fitting lament over the separation of these "co-supremes and stars of love". Compare with this, Chaucer's "There been mo sterres, god wot, than a paire." (595.)

THRENOS.

14) Since the death of the phœnix and turtle, absolute beauty, real truth, the world-rarity of their union, and grace, which were their unique characteristics, have passed away. "Rarity" is a word commonly employed in the period. It suggests again the "unica semper avis". Compare[3]):

"The perfect Phœnix of rarity,
For wit, for virtue, and excelling beauty"

and

"Cause my bird that is so rare,
Face all the world for her rarietie."

15) The phœnix has death as her nest; the turtle rests to eternity.

[1]) Cf. Chaucer's lines:

"Ful hard were hit to preve hit by resoun
Who loveth best this gentil formel here." (534—35.)

[2]) The remainder of Malone's note can scarcely be correct.

[3]) From *Rosalins Complaint.*

16) They left no posterity because the power, which arose out of their union, was lost when they separated. It was not by their infirmity, because neither alone could control it.

17) In view of the separation and of the consequent loss of this transcendent power:

"Truth may seem, but cannot be;
Beauty brag, but 'tis not she;
Truth and Beauty buried be."

18) Since real beauty and true wisdom are lost, the hope of restoration rests entirely in those "that are either true or fair", for they, through the deeper insight resulting from their virtue and goodness, alone can accomplish its restoration. Let them come, therefore, to this urn, they who are the "chaste wings", and sigh a prayer for these dead birds[1]).

4. Occasion.

We come now to our last division. All conjectures concerning the occasion of *The Phœnix and Turtle* must, in the lack of specific reference or identification of the symbols employed, be based upon the general historical data already presented and upon such a minute and detailed interpretation of the poem as we have just made. Confirmation of any theory based upon the historical matter would naturally be looked for in the explanation of references contained within the poem itself. The result is perhaps disappointing. There is no positive evidence affording an indisputable conclusion concerning the occasion of this poem. Not only so, but the demand for *some* occasion has itself arisen artificially. The absence of definite historical explanation and the peculiar metaphysical character of the poem have afforded almost

[1]) It should be observed that this interpretation requires a comma after "birds" (*v.* text, *supra*): without the comma, the line is open to the improbable interpretation that the birds, speaking figuratively, sigh a prayer. We adopted the former reading on the demands of the sense, and discovered subsequently that it appears in the original text. All edited editions which we have examined omit the comma. — Chaucer, too, has indicated the impossibility of some classes making such a prayer, or rather, indeed, of seeing the situation which suggests it, in the lines, already quoted,

"Thy kind is of so lowe a wrechednesse,
That what love is, thou canst nat see ne gesse." (601—602.)

the sole basis for the conjecture of reference to the personal life of Shakespeare or to that of some friend. The evidence presented in the two preceding divisions of this paper, with respect to the historical aspect and the internal character of the poem, very appreciably lessens, therefore, the demand for some special occasion. It does more than this. It relieves the poem of a hitherto tantalizing uniqueness and of many possible subjective implications, while, at the same time, it affords a thoroughly rational historical basis upon which it may rest. This latter point presents the positive aspect of the matter. The possibilities in connection with it, affording a *rationale* for the writing of the poem, have already been intimated. It remains now to consider them in more detail.

Two theories, which really have a common substratum, present themselves as affording possible and reasonable explanations. The first of these is that *The Phœnix and Turtle* is a *Valentine-poem*, addressed, possibly, to Sir John Salisbury [1]). The second is that it belongs essentially to The Court of Love literature, containing important adaptations from the emblem literature of the period; and that in the writing of it Shakespeare was simply bending in a conformity (elsewhere paralleled) to a literary vogue not only prevalent but extensively cultivated in his day.

The Valentine-poem was one of the most extensively cultivated literary forms of Shakespeare's period. Certain characteristic marks indicate an inseparable connection with the Court of Love, but the immediate process by which it arose, like the origin of the beliefs concerning St. Valentine himself, are doubtless effectually clouded in mystery. The belief had arisen that birds paired on that Saint's day [2]).

[1]) Nothing whatever has been produced up to the present time (nor does it seem probable that there will be anything) to suggest that the internal character of the poem was in any way determined by its possible connection with that gentleman. A suggestion, however, of the stimulus under which the several poets may have written is contained in the dedicatory stanzas to Salisbury, which are signed *Vatum Chorus:*

"But a true Zeale, borne in our spirites,
Responsible to your high Merites,
And an Invention, freer then the Times,
These were the Parents to our severall Rimes."

[2]) v. Mackay, *A Glossary of Obscure Words in Shakspeare and his Contemporaries.*

Valentine-poems, accordingly, employed birds very extensively as symbols, and in the usage evinced an adoption and acceptance of the peculiar beliefs attached to various birds and traditionally established in the Court of Love. Consider, for example, a stanza from Drayton's *To his Valentine:*

> "Each little bird, this tide,
> Doth choose her loved peer,
> Which constantly abide
> In wedlock all the year,
> As nature is their guide:
> So may we two be true
> This year, nor change for new,
> As turtles coupled were."

And Brand[1]) quotes from the poem *To Dorinda, on Valentine's Day:*

> "Look how, my dear, the feather'd kind,
> By mutual caresses joyn'd,
> Bill, and seem to teach us two
> What we to love and custom owe."

In support of the Valentine-theory, therefore, we have to note 1) the general similarity of subject to that of *The Phœnix and Turtle;* 2) the dedication to Salisbury of the poems contained in Chester's volume[2]); 3) the extensive employment of birds under dominant figurative conceptions; and 4) the fact that Chaucer (regarding the *Parlement* as source, in part) makes St. Valentine's Day the occasion of his assembly[3]). As opposed to these points we should observe the following: 1) the fact that Shakespeare's poem celebrates a funeral differentiates it almost fundamentally from Valentine-poems, which celebrate existing love and marriage; 2) the dedication of the "new compositions" was "by them all generally", and is too indefinite to bear specific reference to the content of any one poem; 3) Valentine's Day is not (so far as we recall) mentioned

---

[1]) *Popular Antiquities*, I, p. 55.

[2]) Chester has an "epistle dedicatorie"; the others, as noted, a dedicatory poem.

[3]) "Ye know wel how, seynt Valentynes day, (386)
By my statut and through my governaunce,
Ye come for to chese — and flee your way —
Your makes, as I prik yow with plesaunce."

in Chester's volume, in which the poem appeared; 4) Shakespeare's references to this day are extraordinarily few, considering the prevalence of the conception [1]); and, finally, 5) according to our apprehension of the matter, Valentine-poems are to be regarded, in any case, as a special development of the Court of Love.

This last point practically constitutes the second theory and is also the basis of the blending referred to. The central conceptions of Valentine-poems and the Court of Love are too closely allied and related to fail to suggest identification of the two forms. Even though *The Phœnix and Turtle* be placed in the sub-class, therefore, it would seem ultimately to belong to the Court of Love also. It is, of course, much easier to identify it with the latter, which is less specialized. The features which specially characterize the Court of Love were sufficiently reviewed in our consideration of its historical aspect to make it apparent now, in the light of our interpretation, that this poem falls readily into this class. This is because the symbols employed in it, the peculiar manner of their arrangement, the subject itself, and the method of treatment, all harmonize with the dominant conceptions of the class as seen in their later development.

This theory, moreover, affords a most inviting field for conjecture, which is not entirely unsupported by historical evidence. Courtly love is said by Mott [2]) to have been declared incompatible with marriage. That something of the conception came to Shakespeare as a lingering heritage, which was finally vitalized by the great preceptors of love, is not, perhaps, an altogether baseless supposition. Indeed, the peculiar nature of some of the poet's earlier subjects, such as those of the early poems, *Love's Labour's Lost*, and the positive conceptions of the sonnets, serve to support it. May not he who, of all the great poets, is regarded in *The Century of Praise* as the greatest authority on love, have rebelled against the hollow conceptions and subversive teachings of his predecessors? Was it not some such feeling which inspired that unique piece of excellence, the 116th sonnet?

---

[1]) There are only two specific ones. *M. N. D.* IV 1, 145; and *Hamlet* IV 5, 49—52.

[2]) *The System of Courtly Love* p. 27.

"Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments. Love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove:
O, no! it is an ever-fixed mark,
That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wandering bark,
Whose worth's unknown, although his height be taken.
Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come;
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom."

Chester's volume consists of poems which likewise celebrate the virtues of true love, and in this way it is not, contrary to Mr. Gollancz, devoid of some illuminating power for our poem. We quote the most striking passage:

"Because that two in one is put by Nature,
The one hath given the child enchaunting beautie,
The other gives it love and chastitie:
The one hath given it wits rarietie
The other guides the wit most charily:
The one for vertue doth excell the rest,
The other in true constancie is blest.
If that the *Phœnix* had been separated,
And from the gentle *Turtle* had bene parted,
Love had bene murdred in the infancie,
Without these two no love at all can be.

. . . .

But lovers now a dayes do love to change,
And here and there their wanton eyes do range,
Not pleased with one choise, but seeking many,
And in the end scarce is content with any:

. . . .

O fond corrupted age, when birds shall show
The world their dutie, and to let men know
That no sinister chaunce should hinder love,
Though as these two did, deaths arrest they prove.

. . . .

But in the worlds wide eare I meane to ring
The fame of this dayes wondrous offring,

That they may sing in notes of Chastitie,
The *Turtle* and the *Phœnix* amitie."[1])

This passage is, in part, the comment of the pellican upon observing the tragic death of the phœnix and turtle-dove. The situation in *Rosalins Complaint* is in many respects analogous to the conventional Court of Love. It begins:

"A Solemne day of meeting mongst the Gods,
And royall parliament there was ordained."

Rosalin, as Dame Nature, comes to beseech that a companion be granted for a perfect phœnix which she "has established on earth". The other poems all relate to love, celebrating it, in accordance with the title-page, under the figures of the phœnix and the dove. Jonson, for example, begins by asking:

"We must sing too? what Subject shal we chuse?"[2])

and sings, later:

"But we propose a person like our *Dove*,
Grac'd with a *Phœnix* love:
A beauty of that cleare and sparkling Light,
Would make a Day of Night,
And turne the blackest sorrowes to bright joyes."

But it is not only in Shakespeare's poetry and in the companion poems of *The Phœnix and Turtle* that these conceptions are found. Certain publications in and about the period reveal not only corresponding conceptions, but a similarity of phrase which force the conviction that they belong to a certain vogue, with which Shakespeare was undoubtedly familiar. One of the best examples is *The Phœnix Nest*, published in 1593 and containing poems of "Noblemen, Woorthy Knights, Gallant Gentlemen, Masters of Arts, and Brave Schollers", among whom are included Peele, Breton, Lodge, and others. The entire volume practically consists of poems which deal with some aspect of love, and such titles as "A Description of Love", "The Praise of Chastitie", and "A Counterlove", may be regarded as significant. Perhaps the most important is "An Excellent Dialogue Betweene Con-

[1]) *V.* Grosart's reprint pp. 132—33. Italics chiefly ours.

[2]) This line, perhaps fairly, might be regarded as evidence against possible *personal* references in these poems.

stancy and Inconstancie", in prose. Observe the conceptions and phraseology in the following:

Const. Selfe love is not the love that we talke of, but rather the kinde of knitting of two harts in one [1]): — — — — What reason have you for that?

Inconst. No other reason than that, which is drawn from the common places of love; which is, for the most part, reason beyond reason.

Const. You may rather call it reason without reason [2]); if they conclude, that love and faith, the more they have, the lesse they shall finde.

Compare, also, such lines as:

"Like as it were two harts in one; and yet both would be nier." [3])

"You men complaine, Loves torments to be great:
Saying, that he a mightie tyrant is,
Such one as putteth Reason from his seat:" [4])

"No paine, no fortune shall my love confound:
My spotles faith my simple truth shall prove,
That I my liking on no errors ground;
Thus will I live, thus will I passe my Love;
Repulse, contempt, can never alter kinde;
Loves triumph doth consist in constant minde." [5])

Nicholas Breton, likewise, in the volume containing his *Longing of a Blessed Heart,* published in 1601, has a poem entitled: *What is Love?* We quote part of a stanza:

---

[1]) Cf. "So they loved, as love in twaine" etc. How this conception prevailed we may observe from a later publication, *The Purple Island or The Isle of Man Together with Piscatorie Eclogs* and other *Poeticall Miscellanies,* Cambridge 1633. In canto ten of the former, we read:

Thus she was his, and he her flesh and bone:
So were they two in sight, in truth entirely one.

. . . .

Upon her shield a pair of Turtles shone;
A loving pair, still coupled, ne'er alone:
Her word, *Though one when two, yet either two, or none.*

[2]) Cf. "Love hath reason, reason none" etc.

[3]) In reprint, London ed., 1814, p. 29.

[4]) Op. Cit. p. 53.

[5]) Op. Cit. p. 61.

"And some again think there is no such thing,
But in conceit, a kind of coined jest;
Which only doth of idle humours spring,
Like to a bird within a Phœnix nest,
Where never yet did any young one rest."

And in Wither's *Collection of Emblems* (1635), we find the subject of love dealt with under similar conceptions. Thus:

"True-lovers lives, in one heart lye,
Both live, or both together dye."

"Where True-love begetteth, and enjoyes
The proper Object, which she doth desire,
Nor Time, nor Injury the same destroyes;
But, it continues a Perpetuall Fire."

Similar illustrations from poems of the period might be multiplied indefinitely. Sidney Lee observes that, even with important omissions, there were nearly twelve hundred sonnets "of the amorous kind" printed between 1591 and 1597. Indeed, when we consider Watson's *Centurie of Love* (1582), Sidney's *Astrophel and Stella* (1591), Daniel's *Delia* (1592), Lodge's *Phillis* (1593), Barnes's *Parthenophil and Parthenophe:* Sonnets, Madrigals, Elegies, and Odes (1593), and numerous other publications[1]) in which we find amorous sonnets, elegies, and odes, there can be little doubt about the conclusions at which we must arrive. These are practically two in number. In the first place there can be no doubt as to Shakespeare's familiarity with this class of literature. But it is almost as certainly a mistake to say, as Drake does, that "Shakespeare was an assiduous reader of English poetry; that he studied with peculiar interest and attention his immediate predecessors and contemporaries". To deny this is by no means to deny the poet's familiarity with contemporary literature; for Shakespeare probably never studied anything, in Drake's sense, yet he confessedly surpassed in range, if not always in accuracy, of knowledge those who did. The second conclusion at which we arrive, concerning this class of literature, is that Court of Love poems, and sonnets, odes, etc., were employed alike to give expression to similar, if not identical, prevalent con-

[1]) *V.* J. Park, *Heliconia.* A Selection of English Poetry of the Elizabethan Age: Written or Published bet. 1575 and 1604. 3 vols. London 1815.

ceptions, though derived beyond question from different original sources.

But this amorous literature, especially as it found expression in the sonnets, was confessedly artificial. It contained, as Sir Philip Sidney confessed, "no inward note", in many instances; and, for that reason, it was subjected to the most incisive criticism from opposing contemporaries. The possibility that Shakespeare responded to this trenchant criticism, and the acknowledged truth of the relations which he portrayed in all his productions, constitute the argument which may be brought to support the conjecture which is based on Mott's statement, above referred to, concerning Courtly Love and marriage. It might, therefore, be plausibly argued that Shakespeare did revolt against the hollow conceptions of love. On the basis of such evidence, accordingly, some might be disposed to urge acceptance of the hypothesis, that *The Phœnix and Turtle* expresses a subjective phase of the poet's mind. The internal character of the poem, however, in no way supports such a theory, and external evidence even argues against it. Mr. Sidney Lee holds that Shakespeare's sonnets contain but the slightest autobiographical element. It is the safer position to assume. When Shakespeare's work has been identified with a literary vogue, and the characteristics of that vogue have been established, we have proceeded as far as the sustained dramatic quality and the universal imaginative range of the poet's mind will allow us to advance, however deep may be inexplicable impressions to the contrary.

The one indisputable fact, then, which emerges clear and untrammeled from this somewhat bulky and involved mass of evidence, is that *The Phœnix and Turtle* is a poem of a common class and that that class is the Court of Love. Viewed in the light of this fact and of the evidence generally which has been presented, the logical *inference* is that Shakespeare, in company with Jonson, Chapman, Marston, and some unknown writer, contributed verses for a volume all of which were upon a conventional Court of Love subject, though not all written in precisely the same conventional manner.

In the light of the evidence adduced, therefore, and of the prevalence of certain dominant conceptions, and of the common use of phrases and of such words as "constancy",

"rarity", "wonder", "urne", etc., found in the companion poems, we conclude that *The Phœnix and Turtle* was written, possibly as a Valentine-poem (without explicit reference) to Sir John Salisbury, but most probably simply in compliance (such as is adequately paralleled) with a prevalent literary vogue, which encouraged the writing of Court of Love poems of a modified character; that it has no recondite meaning beyond that involved in the historic conditions of its production; that it contains no allusions either to the poet's own life or to that of another; and, finally, that it contains the confession of metaphysical conceptions only to the extent to which they would be implied by an emotional interest in a peculiar form of poetical activity, devoid, however, of any explicit intellectual formulation.

We have now considered the three divisions, the source, the interpretation, and the occasion, of our poem. We have before us, therefore, some slight portion of the total volume of evidence which might be presented, and upon which the acceptance or rejection of our thesis must be based. It is not maintained that other conjectural theories are not possible. The errors of preceding ones have won them their temporary existence through the possession of some moiety of truth. But a careful examination of available historical data justifies us, we believe, in the acceptance of our thesis. The Court of Love persists, though in so modified a form as to be almost unrecognizable in its affiliations, even in our own day. Its prevalence in Shakespeare's period, and certain conceptions found in the plays, furnish of themselves a presentable *a priori* basis for the theory that the Court of Love afforded a partial source, and was, in a sense, also the occasion of *The Phœnix and Turtle*. Chaucer's *Parlement of Foules*, moreover, increases this probability because it belongs to the same general class and is, so far as examination of other possible sources will reveal, the most presumable one affording suggestions for the general situation.

Nor do the parallelisms and general correspondence of the two poems afford the sole criterion for this judgment. Shakespeare's handbooks were, as we know, extraordinarily few for one whose genius was but little expended in the

constructing of plots. We know, for example, that we are more likely to find the sources of his plots and stories in Ovid, and Plutarch, and Chaucer, than in Alanus de Insulis, or some other obscure poet of the eleventh or twelfth century. Chaucer is one of Shakespeare's acknowledged sources. In the poem under consideration we have not only a general correspondence in the introductory part with Chaucer's poem, but more striking and uniform correspondences in particular lines than we have been able to discover in any one other possible source. It is, therefore, probably a fair conclusion that we have the source of suggestion, in part, for Shakespeare's poem. The remainder, as already indicated, was doubtless adapted from the emblem literature and conceptions of the period. This hypothesis is further supported by the employment by poets such as Spenser both of the Court of Love and of emblems; and by the extraordinary production, already referred to, of emblem literature in and about Shakespeare's day. Not only so, but we are enabled, fortunately, to make a positive identification of our symbols [1]). There can be little doubt what the phœnix and turtle symbolize or emblematize. The adoption of certain associations with these birds was of the peculiar character which is not rendered foolish or explained away by science. Many symbols, such as the serpent biting its tail as a representation of the world, have suffered this fate [2]). We are, it is true, in the domain of abstract ideas, but our conclusions are surely justified by the means of identification. On the assumption of emblems as completing the suggestion, moreover, we acquire the long-sought grounds upon which a satisfactory expository interpretation can be based and made consistent with itself. And, finally, we have thus afforded a reasonable explanation of Shakespeare's departure from his usual style, as manifested in the peculiar Platonic and epigrammatic qualities of *The Phœnix and Turtle*. Conciseness was the cardinal virtue of emblems; and the subtleties of love afforded a subject of perennial interest. No other poem by Shakespeare possesses the same peculiar

---

[1]) This is, of course, a different matter from giving them *personal* reference.

[2]) Cf. D'Alviella, *The Migration of Symbols*, p. 95.

epigrammatic quality; and none is so manifestly indebted to emblems for its suggestions. Our interpretation justifies such a conclusion.

New Haven, Conn.

Arthur H. R. Fairchild.

PLAYS WITHIN PLAYS.

Possession being nine points of the law, when the literary wayfarer adventures upon ground that another worker has carefully surveyed, ordered, and railed in, he needs to be prepared with potent arguments in mitigation of his offence. I am moved to these reflections by knowledge of the fact that within self-imposed limits, Dr. Hans Schwab[1]) has already given adequate treatment to the purely literary aspect of this curious subject. But where it is impossible to render arable rich virgin soil without some re-ploughing over adjacent, well-tilled ground, the end seems to justify the means. In taking a more extended purview of this interesting phase of old-time theatrical trick-and-shuffle-board, I purpose paying particular attention to the quaint methods employed in the presentation of the earlier plays within plays, with the hope of throwing a gleam of light upon the well-nigh Cimmerian darkness which enshrouds the physical conditions of the Elisabethan-Stuart stage.

But before I proceed on this inquiry, it is vital that something of moment should be said relative to the genesis of the "by-play", to adopt Brome's useful technicality[2]). In this connexion, current opinion has been much too apt to view as axiomatic what is at best but a plausible conjecture calling for full demonstration. Although no direct Italian prototype of the genuine form of English by-play is forthcoming, have we not been told over and over again, dog-

[1]) *Das schauspiel im schauspiel zur zeit Shakspere's.* Wien und Leipzig 1896.

[2]) Cf. his comedy of *The Antipodes* (1640).

matically and with the most nonchalant assurance, that the device is purely Italian in its origin[1]? When these Sir Oracles condescend to inform us by what process of reasoning they arrive at this conclusion, we shall possibly be vouchsafed the information that the Intermezzi afforded the exemplar in question. To which my rejoinder would be that those cancerous and distracting excrescences — cancerous, because they ultimately vitiated the heart's blood of the Italian drama — were so far extrinsic to the main action that they were utterly incapable of yielding inspiration for an English device, which although subsidiary and episodic, was after all an integrant factor of the play proper. And then would follow a flank movement on the part of the dogmatists. Reluctantly they would admit that Italian annals afforded no immediate and convincing model for the English by-play, but we should be told that early emulation of the reprehensible convention of the intermezzi led to the creation of a clumsy, rambling style of piece, out of which was eventually evolved the more artistic by-play. In support of this contention it would be pointed out that in two of Robert Greene's plays we have distinct traces of the influence of the intermezzi. In *The Comicall Historie of Alphonsus, King of Aragon* (4to 1599), Venus communes with the muses in an Induction, suggests a dramatic narration of the story of Alphonsus, acts as Chorus in the breathing spaces of the play, and finally rejoins the Muses when the story is told. But Greene's indebtedness to Italian precedent is more clearly seen in his *James the Fourth*, a curious piece dating from about the year 1594, and whose very style and title recalls the Italian habitude[2]. In the induction to this, Bohan the Scot startles Oboram and his court by emerging from a tomb. A jig is danced by two of the fairies for Bohan's amusement, after which that worthy says to Oberam: "Now King, if thou be a King, I will suthee whay I hate the world by demonstration. In the year 1520 was in Scotland, a King overruled by parasites, misled by lust, and many circumstances too long to trattle on now,

[1]) Cf. Mr. J. Churton Collins's *Essays and Studies*, p. 122; and Mr Lewis Einstein's *The Italian Renaissance in England*, New York 1902, p. 366.

[2]) *The Scottish Historie of James the 4th, slaine at Flodden. Entermixed with a pleasant Comedie, presented by Oboram, King of Fayeries.*

much like our Court of Scotland this day. That story have I set down, gang with me to the gallery, and he shew thee the same in action, by guid fellowes of our countrymen, etc. etc." We are left to presume from this that the "Historie" was performed for the delectation of Oberam, and that on receiving this quaint invitation (fancy a gallery in a woodland glade!), he repaired to the balcony at the back of the stage. But he was not content to remain a silent spectator, and during the halting places in the main action, we find him occupying the stage in conjunction with his fays, and performing what Professor A. W. Ward very aptly styles "perfectly superogatory intermezzos." [1])

It may be then that this spurious type of the play within a play (which was so essentially stagey, undramatic and non-illusive that its career virtually ended with Heywood's *Love's Mistress*), had its beginnings in the Italian intermezzi, although the late John Addington Symonds, despite his sound knowledge of the early drama of both countries, entertained no suspicion of such a source [2]). But in admitting so much, we have still the genesis of the legitimate type of by-play to account for. It will not suffice to say that it was the slow and logical outcome of the bastard type, as the weight of evidence is against such a supposition. Not only did the two forms run their course independently in parallel grooves, but search as early as one may, they appear to have been co-existent. Unfortunately serious difficulties crop up in the assigning of approximate dates for many early plays having distinct bearing on the question, but it is at least certain that in *Sir Thomas More* and the Pre-Shakespearian *Richard II.* we have examples of the genuine by-play which belong to the period of Greene's two pieces.

Sir Thomas More was first printed in 1844 by the Shakespeare Society from a manuscript in various hands in the British Museum [3]). Conjectured to belong to circa 1590, its authorship has been variously assigned to Shakespeare, Drayton and Lodge. In point of production it may not have

---

[1]) *English Dramatic Poetry*, I 401.

[2]) *Shakespeare's Predecessors in the English Drama*, London 1884, p. 559.

[3]) Harleian MSS. 7368.

preceded *The Spanish Tragedy,* but it is noteworthy as one of two extant pieces in which the by-play was a morality. "My Lord Cardinal's Players", otherwise four men and a boy, come to perform by torchlight before the Lord Mayor and aldermen of the city and Sir Thomas More and his family. When all are seated there is a whimsical delay owing to the non arrival of a stage beard, and a colloquy on the subject follows between Sir Thomas and the player of Inclination, the Vice. Then the trumpet sounds in strictly orthodox fashion, and the Prologue enters to announce the performance of *The Marriage of Witt and Wisedome*, which, strange to say, was not after all the morality represented. The actual by-play was made up of selections from *Lusty Juventus,* with numerous alterations and additions. A quaint air of naturalness is given to the whole by the occasional interjections of Sir Thomas, and the abrupt breaking off of Inclination in the middle of a speech to ask if Luggins has come yet with the beard, has a side-splitting effect. Owing to the prolonged absence of the tardy Luggins, More steps good-humouredly into the breach, speaking the absent one's lines extempore. We have here an ingenious historical touch, justifying the presence of the by-play: the real Sir Thomas had gained a reputation for his extemporal histrionic wit. By an irony of circumstance, the moment Luggins arrives with the beard, supper is announced and the play broken off. Marston's *Histriomastix, or the Player Whipt,* the only other extant piece presenting an interpolated morality, dates from circa 1598, although not printed till 1610.

A more typical example of the genuine type of by-play (indeed, so far as the convention is concerned it might be looked upon as "the glass of fashion and the mould of form"), is to be found in *The Spanish Tragedy,* a popular piece of extravagance which was apparently first ranted into vogue about the year 1587. At first blush, the delver into the past is apt to imagine that in the brief, intercalary tragedy of *Solyman and Perseda* he has unearthed the inspirational idea of the famous play-scene in *Hamlet;* but he is soon given pause by the reflection that prior to Shakespeare's handling of the Danish theme, a tragedy now lost to us, conveniently known as the *Ur-Hamlet,* had been received with favour at least as early as the year 1589. The chances are that the

earlier play afforded a prototype for Shakespeare's mimic tragedy.

When one looks for some reason to account for the great vogue of the by-play from 1587 to 1594, one falls back naturally upon the supposition that the iteration was mainly due to the abiding popularity of *The Spanish Tragedy*. In all climes and in all ages, the playwright has ever been prone to work a successful theatrical trick to death. Kyd's piece not only set the fashion, but it afforded strict precedents for the nice conduct of the by-play, which were long and rather tiresomely followed.

A considerable amount of controversy has taken place latterly as to whether the subsidiary tragedy of *Solyman and Perseda* was a deft epitome of a play already in existence, or whether the piece so called, entered on the Stationers' Registers on November 20, 1592, and subsequently printed, was based on Kyd's by-play [1]). There are more unlikely things than that the substantive tragedy was Kyd's own extension of his earlier scenario; at any rate, I am inclined to agree with Professor Boas [2]) that it was of later composition than *The Spanish Tragedy*, no matter whom the author. Had the facts been otherwise, it hardly seems feasible that Kyd would have deemed it requisite to give a summary of the plot of his by-play immediately before its performance, a course rendered requisite by the unfamiliarity of the story, and the unparalleled conditions under which the mimic tragedy was represented.

In *The Spanish Tragedy*, Hieronimo is show thirsting to avenge the murder of his son, an end ultimately achieved by the instrumentality of a play, which he causes to be acted before the King and court of Spain. At the opening of the fourth act, Hieronimo succeeds in persuading Balthazar and Lorenzo, the assassins, to act parts in a long-written tragedy of his, and whimsically proposes (for no apparent reason) that each player should speak his lines in a different language, Latin, Greek, Italian, French. To the protest of Balthazar:

[1]) Cf. *The Spanish Tragedy* in "The Temple Dramatists" (London, Dent, 1898). Prof. Schick's Introduction, p. XIX.

[2]) *Thomas Kyd* p. lvi ff.

"But this will be a mere confusion
And hardly shall we all be understood,"

Hieronimo replies:

"It must be so; for the conclusion
Shall prove the invention and all was good:
And I myself in an oration,
And with a strange and wondrous show besides,
That I will have there behind a curtain,
Assure yourself, shall make the matter known:
And all shall be concluded in one scene,
For there's no pleasure ta'en in tediousness."

Whatever Kyd's reason for resorting to this babel of tongues, there can be no doubt that this miniature tragedy of his, which began in make-believe and culminated in dread actuality, was acted in the manner indicated. We must not be deluded by the fact that the by-play is printed in English, particularly as in Act IV, sc. 4, we have the important notification: "Gentlemen, this play of Hieronimo, in sundry languages, was thought good to be set down in English more largely for the easier understanding to every public reader."

In a later scene, just before the performance of *Solyman and Perseda,* Hieronimo enters and "knocks up the curtain". This direction is purely technical and must not be taken too literally. Hieronimo gives a signal to draw attention to the fact that the traverses at the back must now be closed, so as to form a hiding place for the body of his murdered son until the crucial moment in the by-play [1]). The assassins think they are only about to mimic tragedy, but he will show them its serious side, and justify their sudden taking off by the exposure of the corpse. To Hieronimo comes the Duke of Castile, who speaks of the play presently to be acted. Hieronimo hands him a copy of the tragedy for the use of the King and adds:

---

[1]) Cf. Percy's *The Cuck Queane's and Cuckold's Errants,* stage direction at the end of every act "Here they knockt up the Consort." (That is, gave the signal for the inter-act music.) In the middle of the last act in the same author's *Faery Pastorall, or Forrest of Elves* occurs the marginal note: "Musick to the Song here knockt up." (Roxburgh Society, London 1824.)

"Let me entreat your grace, that when
The train are past into the gallery,
You would vouchsafe to throw me down the key."

The inference would be that the mimic audience was stationed on the permanent balcony at the back of the stage: that useful fixture which, in non-scenic times, did duty for battlements, upper windows and, in fact, all elevated positions. It is noteworthy that Malone, in dealing with the staging of this particular play-scene in his *Historical Account of the English Stage*, says: "A curtain, or traverse, being hung across the stage for the nonce, the performers entered between that curtain and the general audience, and on the curtain being drawn, began their piece, addressing themselves to the balcony, and regardless of the spectators in the Theatre." This theory seems to have been based on a misconception of the use of the traverses in Kyd's play. While I do not go as far as to say that there were no occasions on which this course was adopted, it was certainly not the system followed in either *The Spanish Tragedy* or *Hamlet*.

As the early by-play almost invariably represented some performance given privately, and as masques were a more frequent diversion of the kind than plays, it follows that the by-play very often simulated one of those graceful terpsichorean and lyrical entertainments. The earliest known example is that in the Pre-Shakespearian *Richard II* [1]), the assumed date of which is 1592. Here we find the King and his immediate train riding down to Plassy, disguised as masquers, with the intention of carrying off Woodstock. Although an alarm occurs in the middle of the dance, they succeed in effecting their purpose. Compared with what was afterwards done with the intercalated masque, all this is crude and elementary. But it is passing strange that Mr. John Addington Symonds failed to see that dramatic relevance was the right of existence of this form of by-play. "On the public stage," he tells us [2]), "it was of course necessary that the Masque, exhibited within a play, should be simple in its theme and capable of quick dispatch . . . Marston, Tourneur and other playwrights of

[1]) Egerton MSS. 1994.

[2]) *Shakspere's Predecessors in the English Drama* p. 359.

the melodrama, as they abused ghosts for purposes of stage effect, so did they stretch the motive of the Masque within the Drama beyond just limits. It became the customary device in their hands for disposing of a tyrant." This monotony was due in large sense to the persistence of conventions established by *The Spanish Tragedy*. One remarks in a great many of these early interludes a following of Kyd in the provision for the King, Duke, or other head of the mimic audience, of a written argument of the piece; and capital is sometimes made out of the practice by resorting to an abrupt theatrical deviation from the inscribed plot. Antithetical effect was aimed at in the rapid turning of mirth and laughter into groans and tears. A good instance of this is afforded in the 5th act of Middleton's tragedy of *Women Beware Women*. To further his deadly purpose a masque is devised by the scheming Guardiano, and the Duke and his retinue seat themselves in the balcony to view the entertainment. The wholesale slaughter that follows recalls the litter of corpses in the last act of *Hamlet*. Isabella and Livia are poisoned by the fumes of a censer, Guardiano breaks his neck in falling through a trapdoor prepared for another, and Hippolito is mortally wounded by the envenomed arrow of the mock Cupid.

And here let me say that no early dramatist has made more skilful use of the interpolated masque than Middleton. In one sense he has eclipsed all his compeers, having contrived in his *No Wit Like a Woman's* to reproduce on an indifferently equipped stage a great deal of the pictoral grandeur and sensuous charm of the gorgeous entertainments of the court of Charles I. It was not until after the Restoration, when scenic accessories were regularly utilised, that an equally illusive picture was presented. As showing the persistence of one of the early conventions, it is noteworthy that in this introduced Masque of the Elements, Beveril is made to present Lady Goldenfleece with "a pasteboard", giving a synopsis of the performance to follow.

While to some the structural resemblance between Greene's *James IV* and the pre-Shakespearian *Taming of a Shrew* may possibly point to a common model, to me the analogy appears accidental. Of a surety, the framework of the latter owes its peculiar construction to an over eager desire on the

part of the playwright to crowd all the incidents of a familiar tale within the three hours' traffic of the stage. Hence a quaint departure from the legitimate kind of play within play, the proportions being reversed, and the mimic comedy forming the actual entertainment, while the stage realities assume a trivial and extrinsic air. The method is in its quiddity non-dramatic, and Shakespeare in handling the theme adopted a wise course in eliminating Sly at the end of the first act. The direction at the close of the induction in the earlier play: "Enter aloft the Drunkard, with attendants," shows that Sly and his retinue occupied the balcony throughout the whole of the mimic comedy. Nor is that all, for at the close, the author, still sticking relentlessly to his brief, ordains it that the tinker should be carried back to the alehouse where he was originally found.

Only once in modern times has Shakespeare's *Taming of a Shrew* been performed with close approximation to original methods. This was at the Haymarket under Benjamin Webster in 1846, and the occasion is memorable if only because it shows (what so many disallow), that it is possible to perform a Shakespearian play on a scenically adorned stage without depriving it of its peculiar flavour and distinctiveness. Planché, who was responsible for the revival, tells us in his *Recollections* that only two scenes were utilised, the exterior of the rural alehouse for the induction, and the nobleman's bedchamber for the remainder of the comedy. In the latter was erected a bare platform on which the trials and tribulations of the termagant were enacted. Writes Planche: "Sly was seated in a great chair in the first entrance, O. P., to witness the performance of the comedy. At the end of each act no drop scene came down, but music was played while the servants brought the bewildered Tinker wine and refreshments, which he partook of freely.

"During the fifth act Sly appeared to fall gradually into a heavy drunken stupor; and when the last line of the play was spoken, the actors made their usual bow, and the nobleman, advancing and making a sign to his domestics, they lifted him out of his chair, and as they bore him to the door, the curtain descended upon the picture. Not a word was uttered, and the termination, which Schlegel supposes to have been lost, was

indicated by the simple movement of the dramatis personae, without any attempt to continue the subject."

When Shakespeare's *Hamlet* was first acted, about the year 1603, it would appear that in the play-scene, Ophelia and her lover placed themselves on the forepart of the stage, a little to one side, and that the mimic actors stationed themselves in the middle, facing towards the balcony, where sat the King and Queen. Whatever the precise arrangement, the text plainly indicates that Hamlet and Ophelia must have taken up a position away from Claudius and Gertrude. Ophelia's ejaculation at the climax of the scene: "The King rises," shows this. Moreover, Hamlet could not have been on the balcony, else would he have been hidden from view when he lay at Ophelia's feet. All we know for certain concerning the disposition of the actors in this scene in non-scenic times is that the King and Queen were seated somewhere at the back, and that the mimic players faced in their direction. The original method of presenting *Hamlet* crystallised into a tradition, which, strange to say, was scrupulously followed up to the middle of the 18th century. Partial proof of this is afforded in the statement of old Downes the prompter, made in his *Roscius Anglicanus* in 1708. "In the tragedy of Hamlet, Prince of Denmark," writes Downes, "Mr. Betterton performed the part of young Hamlet. Sir William Davenant having seen Mr. Taylor, of the Black-Frier's Playhouse, act this part (who was instructed by the author, Shakespear), remembered him so well, that he taught Mr. Betterton in every article; which by his exact performance, gained the actor esteem and reputation, superlative to all players." So late as the middle of the 18th century, the play scene was still performed with the King and Queen at the extreme back, but by that time the mimic players had made absurd (because half-hearted) departure from routine, and were to be seen facing the actual audience. Here is the testimony of a writer in *The Theatrical Review* for May 1763: "I was the other night at Drury Lane Theatre to see the Tragedy of Hamlet acted, for the benefit of Mr. Palmer, when a very great absurdity struck me, which has hitherto escaped the public notice. In the play, which is introduced by Hamlet, in order to discover his father's guilt, it has ever been usual for the actors of it to perform with

their backs to the King and Queen, for whose entertainment it is supposed to be represented. Can anything be more unnatural? Can custom warrant the continuance of a practice so ridiculously absurd? I would ask, if the players of either house were commanded to act a play before their Majesties at St. James's, would they perform it with their faces turned from the whole court? The question is a fair once, and I believe I may venture to answer it in the negative. The only excuse that can be brought is that it is a mere fiction — the King and Queen only nominally such — and the whole of it calculated for the entertainment of the real audience in the front of the house. It must be naturally more pleasing to them to see the mock play represented in the manner it now is. To this I beg leave to dissent. The nearer any dramatic exhibition can be brought to the appearance of reality, in a proportionable degree will it seize and affect the breast of every auditor. Who sees the mock tragedy, as it is now done, and considers the actors as performing for the entertainment of the personages behind them? On the contrary, if it were otherwise represented, what attentive spectator but would believe, for the time, the whole a reality?"

One is not in a position to determine whether the onslaught of this intelligent, if verbose, critic effected its purpose, but the passage is important as showing that the method of placing the mimic players in an alcove at the back is a comparitively recent innovation. Almost twenty years previously, Gravelot, in illustrating the Oxford edition of Shakespeare (1744), had foreshadowed the latterday arrangement of the play-scene, but the actors of the period were seemingly incapable of throwing off the shackles of tradition.

After Hamlet, the next notable play coming within the scope of our inquiry, is Middleton's *Mad World My Masters* (1608). In the fifth act of this, the spectator was shown Follywit and his roystering companions arriving masked at Sir Bounteous Progress's mansion, under the disguise of strolling players. With kind permission they purpose presenting "The Slip", a suppositious, aptly named piece. Under pretence of being short of "properties", Follywit borrows various articles of jewellery from the fatuous and unsuspecting Sir Bounteous. Hardly is the neat prologue to the by-play delivered than all

the mock players save Follywit are arrested off the stage. When the worthy constable enters with his prisoners, the presence of mind and nimbleness of wit of the arch rogue save the situation. By adroit extemporising he succeeds in conveying to the credulous knight that the representative of law and order is the clown of the company. Despite his protest, Bumble is bound to a chair, and then the mock players give the mock audience "The Slip" in reality.

Economic of his material, Middleton,. in two other plays, rings the changes upon this particular kind of by-play. In the fourth act of his *Spanish Gipsy*, we find Alvarez and nine mock gipsies preparing to perform the "merry tragedy" of "Cobby Nobby". Fernando suggests an extemporal play after the Italian manner, and hands his son (one of the mock gipsies, whose individual disguise, as a poet, he has penetrated), a scenario for the piece, giving instructions at the same time as to how the characters should be performed. To Roderigo, the son, Fernando assigns the role of a prodigal, who is eventually provided with a wife — an event that synchronises with the fate of the impersonator. The play is interrupted by a squabble off the stage between Diego and John, and the pseudo-gipsies finally find themselves haled off to prison.

Before proceeding to deal with the by-play in *The Mayor of Queenborough*, let me say that the piece, although not printed till 1661, dates from circa 1622. Fleay is of opinion that it was also known as *Hengist, King of Denmark*, and thinks it was in all likelihood an alteration of a play called *Hengist*, which belongs to circa 1597. These points should be borne in mind by the student when he comes to find in the by-play a curious incident bearing a suspicious resemblance to an important detail in the morality in *Sir Thomas More*. Middleton, in his fifth act, shows us some players, "who had taken the name of country comedians to abuse simple people", and who send to the Mayor desiring the use of the Town Hall. The whole affair is absurdly anachronistic, but not more so perhaps than the play-scene in Hamlet. Instead of granting their request, this dignified Dogberry offers them his own mansion, and they in return give him choice of a number of suppositious plays. There is a momentary digression, owing to the capture of Oliver the puritan, who is punished by being

made to sit out the performance. Everything is done in orthodox fashion, even to the preliminary sounding of the trumpet.[1]. The dullard of a mayor takes the play as gospel, keeps interjecting quaint remarks, and finally becomes so disgusted at the fatuity of the cheated fool that he orders him to be arrested. Not at all daunted at finding the action at a standstill, he emulates Sir Thomas More at a similar juncture, "throws off his gown, discovering his doublet with a satin forepart, and a canvas back", and offers to play the clown. He begins by whimsically ordering his clerk to take a note of all who laugh at him that they may be committed. Eventually the players turn out to be rogues, who "bought at Canterbury a printed play for sixpence; and what is worse, they speak but what they list of it, and fribble out the rest".

Of the numerous brood of pieces presenting plays within plays which followed hard on *Hamlet,* the palm for ingenuity must be awarded to Beaumont and Fletcher's *Knight of the Burning Pestle* (1611). Here the two themes are so cunningly interwoven that each is part of the weft and warp of the whole. So well oiled is the mechanism of construction, and so apparently unmotived the opening of the play, with its haphazard air and large measure of surprise, that one can forgive the first group of spectators who were privileged to see it for being puzzled by its complexities. In *The Knight of the Burning Pestle* the audience has presumably assembled to see *The London Merchant.* No sooner has the Prologue come on to deliver his message than he is rudely interrupted by a Citizen, who appears on the scene and demands a plebeian play with a grocer for protagonist [2]). Seated in the pit are the Citizen's wife and their man-servant Ralph, both of whom echo the appeal and finally make their way to the

[1]) It was customary in the playhouses in Shakespeare's time to give two trumpet blasts at intervals before the Prologue, and a third immediately prior to the play.

[2]) Goffe appends some ingenious embroidery to the hem of this idea in his "Careless Shepherdess", a pastoral which dates from about the year 1629, although not printed till 1656. In the prelude, two of the actors make abortive attemps to deliver the Prologue, and the second on breaking down, challenges a scornful critic in the pit to improve upon his efforts. Taking him at his word, the scoffer goes on to the stage and delivers a seemingly extempore Prologue.

stage. A burlesque is then gone through, with Ralph as the enactor of mighty deeds, the whole punctuated by the shrewd comments of the worldly-wise housewife. Next in order comes Fletcher and Rowley's comedy of *The Maid of the Mill* (1623), which has a neatly incorporated by-play, permitting by its arrangement of a very humorous climax. A variant of this effect, in which the development assumes a serious aspect, will be found in the masque interpolated by Dryden into the third act of his *Rival Ladies*.

From first to last, the one kind of theme that lent itself most readily to the employment of the by-play was that dealing wholly or in part, with stage life. The earliest play of the class was Massinger's *Roman Actor* (1626), which presents no fewer than three mimic interludes. In the first (Act II), a portion of a comedy called *The Cure of Avarice* is performed by Paris before Cæsar and Domitia to cure Philargus of covetousness. The home thrusts are many, and poor Philargus finds much cause for protest. The second (Act III) is a compressed tragedy, in which the superb acting of Paris works so far on Domitia, as interested spectator, that she loses all self-control. The third (Act IV) reproduces the *coup de théâtre* which rendered so stirring the by-play in *The Spanish Tragedy*. Cæsar having discovered the guilty love of Paris and Domitia, compels the histrion to play a scene from a tragedy called *The False Servant*. The performance being in private, and without spectators (!) Cæsar condescends to depose Æsopus in the part of the injured lord. Lack of acquaintance with all the details of the play makes him somewhat uncertain in his lines, but he knows that at a particular moment he has to stab the false servant, and does so in reality with his own unblunted weapon.

The titlepage of Richard Brome's comedy of *The Antipodes* conveys the information that it was "acted in the yeare 1638 by the Queenes Majesties Servants in Fleet Street". It is one of the few early plays which took their titles from their by-plays. In the dominating nature of its underplay, it bears still further resemblance to the two comedies dealing with *The Taming of The Shrew*. Conceive a character, Peregrine, who is ignorant of all theatrical representations, and has, moreover, lost his wits. Grant the possibility of his

regaining his scattered senses through being present at a performance of a fantastic play in which all the characters are, if anything, more featherheaded than himself, yield yourself to the humour of the moment, and much enjoyment will accrue. About the middle of the second act Peregrine is brought in by sailors, as if landing after a long voyage to the antipodes. Then comes the direction: "Hoboyes. Enter Letoy, Joylesse, Diana, Martha, Barbara, in masques, they sit at the other end of the stage." From a remark of Letoy's, it would appear that Peregrine's position during the by-play was on the forepart of the scaffold. The prologue over and the performance begun, we find ourselves at once in that whimsical Topsy-Turveyland to which Mr. W. S. Gilbert has paid so many remunerative visits. Allowing for occasional breathing places in which the mimic spectators air their views and chat with the actors, Brome's by-play ambles along at an agreeable jog-trot from the 5th scene of the second act to the 8th scene of the fourth. Wit and humour are abundant, but both are rather highly spiced with Attic salt. In a note at the end, Brome tells us his comedy was originally intended for the Cockpit theatre, and concludes by intimating to the courteous reader that he shall find "in this Booke more then was presented upon the stage, and left out of the Presentation for superfluous length (as some of the Players pretended)", &c. &c.

If the student who examines the stage directions in the intercalary masque in Sir Robert Howard's comedy of *The Surprisal* permits himself to be misled by the date of publication (1665), he will at once be involved in an exasperating tangle. For although the scenically adorned stage dates from the dawn of the Restoration, the stage directions referred to are altogether out of harmony with a theatre possessing pictorial adjuncts and a front curtain. In arriving at the date of the play's production, and the particular house of performance, one readily solves the puzzle. The event took place in April 1662 at the Vere Street theatre. Despite the fact that scenery had already been introduced at the new theatre in Portugal Street, Lincoln's Inn Fields, it must be remembered that the transition from the old order to the new was far from abrupt, and that for a year or two the tapestry-

hung and rush-strewn theatre still held its own with the more illusively furnished house. Originally a tennis court, and therefore a long, narrow, rectangular building, the Vere Street theatre did not lend itself to the use of scenery, and for this reason it was abandoned by the players in June 1663.

The stage directions in *The Surprisal* give some colour to Malone's conjecture that in representing many of the by-plays in the non-scenic era, the custom was to rig up a temporary curtain in the middle of the stage [1]). Shortly after the opening of the third act we learn that "as soon as the Masque begins the Curtain draws, and Emilia appears; Miranzo keeps his eyes fix'd on her all the while the Masque is presented". To comprehend the situation, it is necessary to picture Miranzo on the forepart of the stage, in front of the middle curtain, and looking towards the back balcony, where sat Emilia. That was most likely her position, as she had appeared there for a brief moment shortly before the commencement of the masque. Then "the Persons being all plac'd about the stage, enter a Cupid who waves an arrow and speaks". A later direction shows that when the mimic performance had ended, the curtain was drawn back again into its old position, leaving Miranzo alone (to soliloquize) on the immediate front of the stage. These indications all invest *The Surprisal* with a halo of historical interest, as Sir Robert Howard's comedy undoubtedly presents to us the last by-play written for performance on the non-scenic stage. On the whole, the new order of things did not make for good in the setting forth of these devices. Restoration playwrights were unduly precipitate in their desire, in season and out, to exploit the powerful auxiliary placed at their command; and although the by-play gained immeasurably in spectacular importance it lost in dramatic and artistic relevancy. Nothing could have been clumsier than the framework surrounding the two primitive operas and the farce performed in Davenant's *Playhouse to be Let* at the Duke's theatre in 1663. The operas had both

[1]) Specific mention of the drawing of a curtain will be found in the second act of Beaumont and Fletcher's *Wife for a Month* (1624), immediately prior to the entrance of the King and Queen and their retinue to see the masque. But no clue is afforded us as to the position of the curtain, and for aught we know the reference might be to the upper or lower traverses.

seen the light for the first time during the Commonwealth, and their revival in this curious guise marks the first occasion on which an author had concocted by-plays out of his own substantive pieces. A year later, Dryden, already master of his craft, succeeded in combining scenic grandeur with theatrical effectiveness in the deftly utilised masque introduced into his *Rival Ladies*, but not many of his contemporaries profited by his example. The ideal by-play is that, of course, which assists insensibly in the development of the main action, and which is so far part and parcel of the broad architectural scheme of the drama that its removal would endanger the safety of the entire fabric. Needless to say, very few plays of the Restoration period come up to this standard. Too often, as in the Earl of Orrery's tragedy of *The Black Prince* (1667), the by-play was so utterly extrinsic that its removal would have been an advantage. An exception may be made in favour of the example afforded in Settle's sensational nightmare *The Empress of Morocco*, produced at the Duke's theatre in Dorset Gardens in 1672. Here we have a soundly incorporated masque, which, while giving momentary relaxation to the audience, eventually serves, in leading up to a coup de théâtre similar to that in *Woman Beware Woman*, to lend impetus to the main action. A minor flaw mars the perfection of this by-play. Settles makes such prodigal use of his dramatis personae in distributing the parts in his *Masque of Hell* that in the performance the anomaly was presented of mimic players acting to vacancy.

If on the one hand, the introduction of scenery led to a weakening of the artistic appropriateness and dramatic power of the by-play, it permitted, on the other, a full and logical development of the idea. It was now possible to show, not only a play within a play, but a theatre within a theatre[1]). When we come to consider that long after this, Ducis, in adapting Hamlet, had to kiss the rod shaken ominously by the pseudo-classicists and eliminate the play-scene, it is nothing short of remarkable that in the showing of a theatre

[1]) Something of the kind had already been attempted by Marston in the induction to *What You Will* (1607), and by Goffe in *The Careless Shepherdess*, but without the aid of scenery the dramatist was powerless to procure any illusion.

within a theatre, France actually pioneered the way. In mitigation of this inconsistency it should be pointed out that the innovation took place in Opera, and opera moreover, constructed strictly on Italian principles. It was first seen in mild form at Paris in November 1672 in *Les Festes de L'Amour et de Bacchus*[1]. A much more elaborate employment of the device occurred twenty seven years later in the Ballet-Opera of *Le Carnival de Venise.*

In neither of these instances was anything more aimed at than the surprisal of the audience by a well-contrived stage trick. Widely different was the method pursued by Shadwell in 1678, when a theatre within a theatre was first shown in England in his comedy of *The True Widow.* In Shadwell's hands the device justified its existence by permitting of some blunt satire on contemporary manners. With the opening of the fourth act the spectators were to be seen arriving in batches at the playhouse, the more staid taking their seats composedly in the boxes, while the coxcombs fooled with the orangewomen. Then the orchestra played the overture and the play began. Those were the days when disputes were of frequent occurrence in the theatre, and duels to the death fought in the pit; and the comportment of Shadwell's mimic audience is evidently a home thrust at the turbulency of the times. Not only do his spectators talk quite as much throughout the performance as his players, but a serious interruption takes place through the aggressiveness of a herd of bullies, who cause the ladies to beat a hasty retreat, and are only god rid of after a vigorous free fight. Then the scene changes, and we find ourselves in the mysterious regions behind, where a ludicrous trick is played on Lady Cheatley's puritanical brother by an adroit employment of stage machinery[2].

To revert for a moment to *The Knight of the Burning Pestle.* It must be remembered that under the very happiest auspices this play could not have enjoyed an extended career.

---

[1]) Cf. *Le Comedien-Poete* of Antoine Montfleury, as presented at the theatre in the Rue Mazarine on November 10, 1673. This curious satire upon the Marquis de Sourdeac presents a mimic Hell scene similar to that in *The Empress of Morocco.*

[2]) Shadwell apparently stole this particular effect from the fourth and fifth acts of Lacy's *Dumb Lady*, a comedy acted at the Theatre Royal in 1672.

Written in strict harmony with the physical conditions of the Jacobean theatre, it did not admit of revival after the Restoration upon an entirely different kind of stage. Quite unjustifiably, however, Beaumont and Fletcher's quaint galimaufray was damned at the outset by an audience which apparently resented the "sell" provided for it at the opening of the play. But the whirligig of Time brought about its revenges. "The Knight of the Burning Pestle" continued to live as literature. Conceiving that the fundamental idea upon which the play was based was among those things the world would not willingly let die, Elkanah Settle, in the decline of his years and his prosperity, set to work to adapt the old scheme to the new environment. The result was an ingeniously contrived comedy called *The City Ramble; or the Play House Wedding*, brought out at Drury Lane on August 17, 1711. Owing to a combination of untoward circumstances, chief among which was the untimely period of production, the new play was no happier in its fate than its prototype. A brief analysis of the leading features will show with what ingenuity Settle surmounted the difficulties presented in restoring the old device to active stage service. At the opening of his play "in the middle gallerie side box are seated the Common Council-man, his wife, and Jenny their daughter, as spectators" [1]). An actor comes on to speak the prologue, and a colloquy immediately ensues between him and the Common Council-man. At its close, husband and wife descend to the stage, followed secretly by their daughter Jenny, whose lover happens to be one of

[1]) The box referred to was distinctly in stage regions, and was situated over one of the two proscenium entering doors, which gave on to the "apron", or projecting part of the stage. It is afterwards more accurately spoken of by Settle as "the balcony". Its presence on the stage dated from the Restoration, and from that period onwards it had been used partly as a coign of vantage for certain favoured members of the audience, and partly for theatrical purposes. When the balcony of a house had to be shown, or an upper window spoken out of, the proscenium box was invariably pressed into service. It was thus the legitimate successor of the old upper platform. — The stage box subsequently referred to by Settle was the device circa 1700 of Christopher Rich of Drury Lane. Unlike the balcony it was on stage level, and the front of it so low that the occupants could step out of it with ease on to the apron. It was stationed immediately before the proscenium entering door.

the players. Her place on the balcony is at once taken by an obliging actress, dressed and masked like herself. Finally the Prologue "hands 'em [the husband and wife] into the Stage box below". Then begins the play. The scene is laid in Verona, and the plot in nowise recalls the incidents in *The Knight of the Burning Pestle,* but in the inter-acts the Common Council-man and his wife discuss the features of the performance after the old method. At the end of the fourth act, the worthy couple desert their snug position in the stage box, and trot off behind the scenes. When the curtain rises on the last act we see them coming on again from the back, attended by an actor. Jenny the daughter assists her spouting lover by acting a part in the play, which runs its placid course amid the naive interruptions of the husband and wife. Notwithstanding all the ingenuity expended, the comedy is on the whole a dull affair — duller perhaps than my account of it.

Dublin, June 1903. W. J. Lawrence.

BESPRECHUNGEN.

SPRACHE.

Otto Diehn, *Die pronomina im Frühmittelenglischen.* (Kieler studien zur englischen philologie, hrsg. von F. Holthausen. Heft 1.) Heidelberg, Carl Winter's universitätsbuchhandlung, 1901. Gr. 8°. 100 ss. Preis M. 2,80.

Die vorliegende abhandlung bietet brauchbares material zur mittelenglischen grammatik. Der verfasser hat sich fast ganz auf die mitteilung des gesammelten reichen stoffes beschränkt und mit erklärungsversuchen sehr zurückgehalten. Man hätte gewünscht, dass die pronominalformen des Frühmittelenglischen überall in den rahmen der historischen grammatik eingefügt worden wären.

Nicht recht klar ist mir geworden, was der verf. mit seinem abschnitt »Lautlehre« bezweckt. Man sollte erwarten, dass die lautgebung der pronomina betrachtet würde in stetem hinblick auf die lautentwicklung im übrigen wortschatz, so dass sich erkennen liesse, inwieweit die pronomina infolge ihrer eigenartigen stellung im satz von der normalen lautentwicklung abweichen; der verf. aber bietet ausschliesslich eine lautstatistik der pronomina. Und auch die analogischen umbildungen bringt er zum grössten teil schon in der »Lautlehre« zur sprache. Nicht in der flexionslehre, sondern in der lautlehre werden *ȝunker, ȝunc* im dual der 2. person als analogiebildungen nach den formen der 1. person erklärt (s. 15); und ebenso wird in der lautlehre ein einmal belegtes *ho* für *he* durch einfluss der femininform erklärt (s. 29). Liegt übrigens in diesem letzten fall nicht ein blosser schreibfehler vor (vgl. *iho* = *ihe* s. 42)? Diese möglichkeit wäre auch sonst noch ins auge zu fassen. So zb. bei dem vereinzelten *corwer* für *cower* (s. 39), worin der verf. »prolepse des *r*« sieht wie in ndd. *triater* = *theater*; besser passt ahd. *wirdar*. Auch

der plural des artikels in der form *se* Chronik, ed. Earle-Plummer 251, 28, ist als schreibfehler sehr verdächtig: *se munecas* folgt im text unmittelbar auf *se prior*. Auch sonst denkt der verf., wenn er sich überhaupt auf erklärungen einlässt, gelegentlich nicht an das nächstliegende. So hätte bei gelegenheit der dativform *him* in akkusativischer verwendung doch in erster linie auf die gleichheit von dat. und akk. bei andern formen des personalpronomens (*mē. þē, ūs, ēow*) verwiesen werden müssen.

Giessen. Wilhelm Horn.

LITERATUR.

Alfred J. Wyatt, *An Elementary Old English Reader (Early West Saxon)*. Cambridge, University Press, 1901. XII u. 171 ss. 8°. Preis 4 s. 6 d.

An altenglischen lesebüchern ist ja kein mangel mehr. Das vorliegende buch verfolgt jedoch einen andern zweck als die meisten andern altenglischen lesebücher: es stellt sich die aufgabe, in gemeinschaft mit der *Elementary Old English Grammar* desselben verfassers in das studium des Altenglischen einzuführen; und um den anfänger nicht zu verwirren, beschränken sich grammatik und lesebuch ganz auf das Frühwestsächsische. Man kann wohl sagen, dass die beiden bücher das ziel, das sie verfolgen, erreicht haben: sie sind für anfänger im Angelsächsischen wirklich geeignet.

Das vorliegende lesebuch bietet stücke aus den ältesten teilen der *Sachsenchronik*, aus dem *Orosius* und der *Cura Pastoralis*. Auffallender weise hat Wyatt darauf verzichtet, im lesebuch die langen vokale zu bezeichnen; für anfänger — und für die ist das buch doch bestimmt — wäre es doch gewiss wünschenswert gewesen, dass wenigstens in den ersten lesestücken die längenbezeichnung durchgeführt worden wäre. Die anmerkungen räumen in erster linie sprachliche schwierigkeiten weg, oft durch einen hinweis auf die grammatik; erst in zweiter linie erklären sie sachliches. Schliesslich ist natürlich ein wörterbuch beigegeben, das recht praktisch zu sein scheint.

Giessen. Wilhelm Horn.

The Poems of William of Shoreham, Ab. 1320, Vicar of Chart-Sutton, Kent. Re-edited from the Unique Manuscript in the British Museum by M. Konrath, Ph. D., Professor in the University of Greifswald. Part I. Preface, Introduction, Text, and Notes. (Early English Text Society, Extra Series LXXXVI.) London 1902. XVII + 246 pp. Price 10 s.

Fast ein vierteljahrhundert ist verflossen, seitdem der herausgeber seine *Beiträge zur erklärung und textkritik des William von Schorham* veröffentlichte, eine schrift, die ihrerzeit von allen rezensenten anerkennend beurteilt wurde. Um so freudiger wird die nunmehr erschienene ausgabe begrüsst werden, wenn auch noch die versprochene eingehende untersuchung des mittelkentischen dialekts und der metrik Wilhelm's nebst glossar (siehe s. IX) aussteht, die einen zweiten band bilden sollen. Freilich sind auch jetzt noch nicht alle schwierigkeiten, die der mangelhaft, nur in einer hs. überlieferte text bietet, gelöst, von denen selbst nach den seit jenem ersten versuche von verschiedenen gelehrten, namentlich Varnhagen und Kölbing, gemachten verbesserungsvorschlägen noch genug übriggeblieben sind, zumal Konrath manchen dieser emendationen, zumeist mit guten gründen, nicht zustimmen kann. Aber obwohl der herausgeber hier und da zugibt, keine befriedigende erklärung oder besserung der stelle gefunden zu haben, und man nicht alle seiner konjekturen gutheissen wird, so sind doch seine auslegungen der oft dunklen ausdrucksweise, zu denen er ein reichliches material aus kirchenschriftstellern und andern autoren heranzuziehen weiss, grösstenteils so überzeugend, seine korrekturen der vielfach verderbten verse so ansprechend, dass diese ausgabe einen grossen fortschritt gegenüber der ziemlich selten gewordenen Wright'schen bedeutet.

Die *einleitung* (s. XI—XVII), welche von der überlieferung der gedichte und vom verfasser handelt, bringt nicht eben viel neues, was bei dem fehlen anderer als schon bekannter quellen nicht überraschen wird. Hervorgehoben sei, dass Konrath die echtheit der hymne an die heilige jungfrau (nr. VI) zwar nicht für ganz sicher hält, aber doch meint, dass die einzeln darin vorkommenden unkentischen reime nicht ausreichten, um Wilhelm die verfasserschaft abzusprechen. Bezüglich des datums der gedichte tritt Konrath gegenüber dem Oxford Dictionary und Stratmann-Bradley, die dafür 1315 ansetzen, für die im titel genannte jahreszahl ein; doch ist immerhin zu bedenken, dass, wenn Wilhelm

das amt eines vikars von Chart, als welchen ihn das kolophon verschiedener stücke bezeichnet, nicht vor 1320 eingenommen haben kann, wenigstens einige seiner dichtungen sehr wohl vorher entstanden sein mögen. Wenn ferner auch zuzugeben ist, dass Wilhelm als gebildeter geistlicher sich den stoff seiner gedichte aus verschiedenen religiösen schriften selbständig zurechtgemacht haben kann (siehe s. XV), so möchte ich es doch nicht für ausgeschlossen halten, dass noch derartige abhandlungen aufgefunden werden, welche den gedichten näher stehen als die bisher bekannten, wodurch dann eine weitere möglichkeit geboten würde, noch vorhandene unklarheiten im texte aufzuhellen. Ist es doch Miss Petersen in ihrer abhandlung über die *Sources of the Parson's Tale* (vgl. ua. meine anzeige im Literaturblatt 1903, nr. 5 s. 156 f.), die sich an manchen stellen mit Wilhelm's gedicht über die sakramente berührt, kürzlich gelungen, bereits gedruckte, aber bisher unbeachtet gebliebene lat. werke über busse, die sieben todsünden usw. als mehr oder weniger direkte vorlagen Chaucer's nachzuweisen. Was endlich die häufig fehlerhaft überlieferten verse und reime angeht, so dürfte die schuld hieran doch meistens dem kopisten oder seinem ungeschickten korrektor zuzuschreiben sein, da der dichter ua. auch dadurch ein gewisses verständnis und geschick für poetische formen an den tag legt, dass er in jedem seiner gedichte einen besondern strophenbau — der freilich dem inhalte nicht immer angemessen ist — verwendet, also etwas mehr als ein einfacher reimer sein will.

Über die grundsätze, die ihn bei der behandlung des textes selbst geleitet haben, lässt sich Konrath in seiner "Preface" (s. VII—X) des nähern aus. Hiernach hat er nur da regelmässig änderungen vorgenommen, wo der sinn der stelle solche verlangte, gewöhnlich auch da, wo die schriftzeichen im reime nachweislich vom dialekte des dichters abwichen. Dass der herausgeber hier und sonst in allen zweifelhaften fällen lieber die fragwürdige orthographie des schreibers beibehält, statt die orthographie durchgängig zu normalisieren, wird gewiss allgemeine billigung finden. Dennoch glaube ich, dass Konrath sich mitunter gar zu ängstlich an die mangelhafte überlieferung gehalten hat, wo besserungen nahe lagen, wie sich auch in anderer hinsicht seine befürchtung bestätigt, nicht immer konsequent verfahren zu sein. So lässt er zb. s. 50 v. 1412/14 die leicht zu korrigierenden reime *Ta-wak : maky*, s. 53 v. 1482/84 *sedder : breddour*, s. 70 v. 1979/81 *cryste :*

loste gelten, während er an anderen stellen (zb. 27/754, 64/1801, 78/2226) das abgefallene end-*e* wiederherstellt und 115/2, gleichfalls dem reime zuliebe, *gladeþ* in das kent. *gledeþ*, ebd. 6 *worthe* in *werthe* verwandelt uam. Andere kleine unebenheiten finden sich in den die verlassenen lesarten der hs. und die emendationen früherer kommentatoren enthaltenden fussnoten und in den dem texte folgenden anmerkungen. So wird *he* = *hy* s. 115/6 und gleich darauf dasselbe 118/95 angegeben; dass *þe* die geschwächte form von *þou* ist, wird sowohl 137/216 unter dem texte als auch s. 239 mit beziehung auf dieselbe stelle angeführt; dasselbe ist der fall mit 138/229 *wader* = *whether*. Ferner wird die bedeutung von *stren* erst zu 70/1980 notiert, obgleich es bereits 57/1588 u. 1602 u. 63/1777 vorkommt und auch ua. bei Stratmann zu finden ist. Anderseits vermisst man vielleicht die erklärung von wörtern wie *Ta-tuite* (40/1131), *onido* (112/376), *toller* (125/304), *drury* (127/23), während ausdrücke wie *wayn* (109/308; vgl. 155/449), *mes* (127/6), *wyþ-oute drede* (139/273) usw. eher hätten unübersetzt bleiben können, da sie auch andere wörterbücher bieten. Zu s. 155/759 wäre ein verweis auf 33/919, wo das bisher missverstandene verb *wantrokye* gleichfalls erscheint, nützlich gewesen. Wahrscheinlich wird aber das versprochene glossar alle diese dinge befriedigend erledigen.

Auch zu den angaben der varianten früherer herausgeber wären ein paar kleinigkeiten nachzutragen; zunächst zu dem auch in Mätzner's Sprachproben abgedruckten, hier *The Five Joys of the Virgin Mary* betitelten gedicht (s. 115 ff.). V. 8 hat Mätzner nach Wright *he[ve]ne*, Konrath *heue[ne]*. — Zu v. 34 *soster* hätte auf die anmerkung Mätzner's verwiesen werden können. — V. 42 *hy hyt* vermutet schon Mätzner, wenn auch nicht ohne bedenken. — V. 43 Wright hat *me* f. *ine*, was schon Mätzner korrigiert. — V. 76 *was* auch bei Mätzner. — V. 95. Mätzner hat *hadde* f. *hedde*. — V. 133 *leem* schon von Mätzner vermutet; desgl. v. 160 *stor* (*scor* Wright). — V. 304 *toller* erklärt Mätzner = duller (?). — Ich begnüge mich nun noch damit, Kölbings »Textkritische bemerkungen« (E. St. XXI, 154 ff.) zu st. VII, hier *On the Trinity, Creation, the Existence of Evil, Devils, Adam & Eve &c.* überschrieben, auf dieselbe art mit der vorliegenden ausgabe zu vergleichen. S. 134/127 ff. Kölbing schlägt vor, *for þan* f. *forþ þan* und *lere* oder *rede* für das zweite *wyten* zu lesen. — V. 179 würde ich das von Kölbing vermutete *formed* f. *forþe* und v. 191

ase f. *and* vorziehen. — V. 444. Das fragezeichen nach *repente* ist bereits von demselben eingeführt. — V. 534. Ich verstehe nicht, warum Konrath das falsche *who* der hs. f. *wo* (s. Kölbing l. c.) beibehält. — V. 566 *hy* f. *by* ist gleichfalls von Kölbing korrigiert, ebenso das komma nach *blythe*. v. 573. — V. 625 hat Kölbing *No* f. *Nas* — ist dies ein druckfehler? — Ebd. *were* von demselben verbessert. — V. 670. Ich würde *þat* f. *ac* mit Kölbing in den text aufnehmen. — V. 709 hat Kölbing *So* f. *þo* — vgl. v. 625.

Während die bisherigen anführungen mehr äusserlichkeiten betreffen, würde es sich nunmehr fragen, ob auch die textbehandlung Konrath's noch weitere besserungen verlangt. In der tat sind trotz der grossen zahl seiner trefflichen emendationen noch stellen genug, deren richtige herstellung oder deutung, wie er selbst zugibt, fast aussichtslos ist; und neue vorschläge zu machen, ist um so gewagter, als eine eingehende sprachliche und metrische untersuchung des denkmals noch fehlt. Wenn ich dennoch ein paar eigene konjekturen vorbringe, so bitte ich, diese nur als bescheidene versuche zu betrachten, die mängel der überlieferung zu vermindern.

S. 15/399. Lässt sich *Felþe* vielleicht als ableitung von *fel* = 'atrox' auffassen, so dass das substantiv so viel wie 'bosheit' bedeuten würde? — S. 105/196 möchte ich *al* f. *tal* (*In al þe wyde wordle*) lesen. — S. 120/142. Soll der zusatz von *fol* (full) vor *aboue* etwa dem lat. superlativ (in) *altissimis* entsprechen? — S. 129/78 würde die streichung von *þou* das versmass verbessern. — S. 130/20 könnte der richtige reim durch umstellung: *þat þaȝ me telle hem godne sckele* gewonnen werden. — S. 156/789 würde durch einfügung von *in* oder *mid* vor *wyste* ein leidlicher sinn erreicht werden: nicht umsonst wurde der baum im paradiese lebensbaum genannt, sondern *in wirklichkeit* (*wyste* = existence, usw. bei Stratmann), mit recht.

Andere vermutungen unterdrücke ich einstweilen, — vielleicht komme ich noch darauf nach erscheinen des verheissenen II. teiles zurück, das hoffentlich nicht wieder 25 jahre auf sich warten lässt.

Gr.-Lichterfelde, August 1903. J. Koch.

Thomas Deloney, *The Gentle Craft.* Edited with Notes and Introduction by Alexis F. Lange, Ph. D. (Palaestra 18.) Berlin, Mayer & Müller, 1903. XLIV + 128 ss. Pr. M. 8.

Wer in englischen literaturgeschichten sich über Deloney zu orientieren sucht, wird dort meist nicht einmal seinen namen entdecken können. Nur in den bibliographischen nachschlagewerken begegnet man gelegentlich einer aufzählung seiner dichtungen. Und doch ist der dem weberhandwerk angehörige dichter eine selbst in dem weiten kreise der schriftsteller im Elisabethzeitalter auffallende persönlichkeit, obwohl er wegen seiner bourgeoisie abseits von der herrschenden literarischen bohème steht. Am ehesten zu vergleichen ist er noch mit dem etwas später wirksamen, volkstümlichen dichter John Taylor, "the water poet", nur dass dieser, mit seiner volkstümlichkeit kokettierend, seine person im vollsten gegensatz zu der bescheidenen zurückhaltung Deloney's allzusehr in den vordergrund drängt. Nach zwei richtungen hin liegt seine bedeutung: er ist der hervorragendste balladendichter seiner zeit und der begründer einer neuen romangattung, des handwerkerromans.

Das aufkommen des bürgerlichen romans gleichzeitig mit dem bürgerlichen drama und die wechselseitigen beziehungen beider liegen noch im dunkel. Auch für Deloney's werke ist diese frage von wichtigkeit, indem er sowohl dem zeitgenössischen drama stoff entnimmt als auch liefert. Wurde doch allein *The Gentle Craft* binnen eines jahrzehnts von Dekker wie Rowley dramatisiert.

Nur langsam schreitet die beschäftigung mit Deloney vorwärts. Von seinen drei zwischen 1596—98 erschienenen romanen ist *Thomas of Reading* von Thoms in den E. E. Pr. Rom. I neu herausgegeben worden; vom *Jack of Newbury* veranstaltete Halliwell 1859 einen neudruck (in 26 exemplaren!). Jetzt liegt auch der letzte, *The Gentle Craft*, mit einer trefflichen einleitung von Alexis F. Lange vor. So lässt sich hoffen, dass wir in absehbarer zeit eine zusammenfassende studie über den dichter und eine vollständige ausgabe seiner poetischen werke erhalten werden.

Die bezeichnung »roman« kommt von den drei prosawerken eigentlich nur dem *Jack of Newbury* zu, der wenigstens eine, wenn auch von vielen episoden unterbrochene, deutlich erkennbare haupthandlung aufweist; die beiden andern sind vielmehr cyklen von kleinen novellen biographisch-historischen inhalts, doch trotz

äussern zusammenhangs keine eigentlichen rahmenerzählungen, indem das verbindende element nur darin besteht, dass die helden der einzelnen erzählungen das eine mal durchgängig berühmte vertreter des tuchweber-, das andere mal des schuhmacherhandwerkes sind. Der herausgeber trifft wohl das richtige, wenn er Deloney's romane weder als "loosely connected facetiae" noch als "biographies of antiheroes" gelten lassen will. Sie stehen zwischen beiden in der mitte. Als "historical novels" (p. XXI) möchte ich sie aber doch nicht bezeichnen. Im ganzen ist ihre abstammung klar. Aus den "jest-books" entstanden die schwankbiographien, wie *Scogin's Jests* und *The Life and Pranks of Long Meg of Westminster.* Auf diesen beiden gattungen und den italienischen novellensammlungen fussen die englischen rahmenerzählungen, von denen die ersten, wie Bryan Melbancke's *Warre betwixt Nature and Fortune*, *The Cobbler of Canterbury* und *Tarlton's News out of Purgatorie,* noch zum grössern teil auf englische quellen zurückgehen. Sie bilden in formaler hinsicht die direkte vorstufe zu Deloney's romanen. Daneben wirkten noch wesentlich ein der pikarische roman, die alten ritterbücher und sonstige volkstümliche prosaische und poetische werke realistischer Richtung.

In der einleitung gibt der herausgeber ein gedrängtes bild von dem wenigen, was wir bis jetzt über Deloney's lebensumstände wissen, von seiner bildung, die er verhältnismässig hoch anschlägt, von seiner schaffensart wie von dem inhalt seiner dichterischen produkte. Über Deloney's tätigkeit als balladendichter kurz hinweggehend, beschäftigt er sich etwas ausführlicher mit dessen prosawerken, wobei er interessante andeutungen über deren verhältnis zum zeitgenössischen roman und drama gibt, um dann endlich zu einer spezialuntersuchung des *Gentle Craft* überzugehen, die in bibliographischer wie ästhetischer hinsicht und ebenso, was quellenkritik anbetrifft, als vorzüglich gelungen gelten kann.

Der neudruck selbst umfasst beide teile des *Gentle Craft* und gibt die ältesten vollständig erhaltenen texte, für den ersten teil eine ausgabe von 1648, für den zweiten von 1631, bis auf die verbesserung von offenbaren, in den anmerkungen verzeichneten, druckfehlern unverändert wieder. Auch möchte ich der meinung des herausgebers beistimmen, dass die vorliegenden texte mit ihrem

unverkennbaren elisabethanischen Englisch wohl wort für wort den originalen entsprechen.

Seinen eigenen beruf, das weberhandwerk, hat Deloney im *Jack of Newbury* und *Thomas of Reading* gefeiert. Das vorliegende, wohl zuletzt verfasste werk ist eine verherrlichung des schuhmacherhandwerks, des *Gentle Craft*, seinen vertretern ausdrücklich gewidmet. Ungezwungenen humor und erzählungsgabe sieht der herausgeber als Deloney's hauptvorzüge an. Sie bewirken, dass man manche partien des *Gentle Craft* noch heute mit ästhetischem genuss lesen und über ihre komik lachen kann, so vor allem die unvergleichliche erzählung vom braven schuhmachermeister Richard Casteler, der von den jungfrauen Gillian und Margaret (Long Meg of Westminster!) vergeblich umworben wird.

Eine kleinigkeit möchte ich noch erwähnen: unter den werken, die Deloney kannte und benutzte, führt der herausgeber p. X auch "jest-books" an, erwähnt allerdings namentlich nur *The Life and Pranks of Long Meg of Westminster*. Im ganzen möchte ich ihm darin beistimmen, dass Deloney sich wohl mehr an selbsterlebte als an gedruckte schwänke hielt. Einer indessen in der geschichte von Simon Eyre scheint mir dem volksbuch vom Eulenspiegel entnommen zu sein, und zwar dem 29. kapitel von W. Copland's *Howlglass* [ca. 1560]: "*How Howleglass through his sottle disceytes, disceyued a wynedrawer in Lubeke*". Überhaupt könnte man dies werk als eine art vorläufer des »handwerkerromans« insoweit gelten lassen, als Eulenspiegel's leben und treiben sich vorzugsweise in dem kreis der handwerker abspielt, und diese zumeist die opfer seiner streiche bilden; schliesslich macht sich auch Eulenspiegel selbst als lehrling mit einer nicht geringen anzahl von handwerken vertraut. Die erwähnte entlehnung vermute ich an jener stelle der erzählung [G. C. I p. 85 ff.], wo John the Frenchman sich Florence's liebe wieder erobern will, indem er seinen nebenbuhler Haunce vor der geliebten kompromittiert. Dieser hat für sie einen kleinen schmaus mit wildbret und einer flasche wein arrangiert. John heisst einen freund sich verstecken, das wildbret stehlen und die flasche wein mit einer flasche wasser vertauschen, klopft zu beginn des festes an die tür, als ob er der meister wäre, so dass Haunce die flucht ergreift, und begibt sich alsdann zu seinem spiessgesellen, mit dem er das inzwischen geraubte

wildbret verzehrt und den wein trinkt, während Florence ihrer empörung über den vermeintlichen betrug Haunce's mit der flasche wasser freien lauf lässt[1]).

Breslau. Friedrich Brie.

The fair Maide of Bristow. A comedy now first reprinted from the Quarto of 1605. Edited with an Introduction and Notes by Arthur Hobson Quinn. (Publ. of the University of Pennsylvania.) Philadelphia 1902.

We are living in the age of reprints. American and German Universities are rivalling with one an other to produce them and I am glad to be able to state that, as a rule, such plays are chosen which are little, if at all, accessible. It has often been said, but it can not be repeated tóo often, that we want cheap reliable reproductions of all the old texts which are as yet to be found in one or two copies, stowed away in public libraries to which the privileged only have access, or, which is worse, in private ones, where (it is nothing short of a scandal that we have to mention such a thing in the year of grace 1903) no one is admitted. We want all these texts reprinted I said, — and it is refreshing to see not only that Editors are found to take the not always overpleasant duty upon them of giving their time to the work, but also that there are self-sacrificing publishers who do not shrink from risking the necessary capital to bring the Editors' work before the public. We owe a debt of gratitude to these gentlemen, whose services should, I think, find a word of acknowledgment. I hope there can be no harm in giving utterance to this sentiment here although on the present occasion, there is no private publisher to thank for his sacrifices, the work being published for the University itself. It will on the contrary be clear that the sentiment is quite genuine.

It is further a matter for congratulation that Editors are, with very few exceptions, beginning to see their duty clearly, viz. that their position of "Editor" notwithstanding, they are not to "edit" their text. What we want, to begin with, is a very faithful reprint, for others to work upon. I am of coures thinking of a

[1]) Nur der englischen, nicht der deutschen fassung der Eulenspiegelhistorie entspricht dieser verlauf des streiches.

first reproduction. The time will come, now that Photography is becoming art "understanded of the people", that photographic reproductions will be the rule instead of the exception. But to begin with, give us a faithful reproduction of your original; add, in an introduction all those particulars about your author which you have been able to find out (if he is known; otherwise try to find him out) about your text and, if you like, the place it occupies in Literature; explain the passages, if any, which are obscure and which you, owing to your familiarity with the text will be better able to explain than another man — and we promise to give your work a place upon our shelves and to yourself our best thanks.

This is practically what Mr. Quinn has done. His introduction contains precisely what we want: an inquiry into Day's authorship (which Mr. Quinn rejects, — on grounds by the way which certainly do not seem to me to carry much weight; although I do not mean to say that he was the author); and without going further into details as to this introduction, I add that he finds the source (or as he, following Bolte, calls it: the model) in *A Pleasant Comedie, Wherein is shewed how a man may choose a good Wife from a bad* (Dodsley-Hazlitt IX, p. 1). It is true that Mr. Quinn's introduction does not tell us much that we did not know, but I should not like to impute that to him. It's honest work; I hope (and expect) that next time he gets hold of a subject, he may be a little happier in his choice and succeed in finding a subject which enables him better to show the metal he is made of.

Not having made a special study of Day, I cannot offer any opinion as to Day's authorship. Nor does the rest of the introduction seem to me to call for any remarks. As to the Notes, I may perhaps be allowed to say that *me judice* there are too many of them. Surely we need not be told that a *weed* = a garment; and that *tire* = attire.

And now let the Students of Day — and others — fall to and dissect the play!

Ghent, Belgium, July 1903. H. Logeman.

Leopold Brandl, *Erasmus Darwin's "Temple of Nature"*. (Wiener beiträge zur englischen philologie. 16.) Wien u. Leipzig, Braumüller, 1902. XII + 203 ss. Pr. 5 k. 40 h. = 4,50 M.

Im vorwort rechtfertigt der verfasser sein vorgehen bei dieser arbeit, die, wie er sagt, auf ein gebiet übergreife, das in der regel nicht von der abstrakt philologischen und literarhistorischen forschung betreten werde. Indes hätte wohl nur ein entgegengesetztes verfahren einer rechtfertigung bedurft, die aber in diesem falle allerdings kaum geglückt wäre. Wollte der autor dem manne, dem seine arbeit galt, gerecht werden, so konnte er das feld der geistigen tätigkeit nicht ausser acht lassen oder in den hintergrund rücken, auf das der schwerpunkt seiner persönlichkeit fiel, dem das hauptinteresse seines lebens galt und seine hauptverdienste zu statten kamen. Das aber war für Erasmus Darwin, den grossvater von Charles Darwin, nicht die poesie, sondern die naturwissenschaft. Fesselnd und überzeugend weist Brandl nach, dass die naturwissenschaftlichen theorien des ältern Darwin, wenn sie auch nicht durchweg vor der modernen wissenschaft bestehen, doch vielfach die unrichtigkeit herrschender ansichten erkannt und in merkwürdiger erhebung über den standpunkt seiner zeit geistige errungenschaften späterer generationen antizipiert haben. Erasmus Darwin war es, der bereits den grundgedanken einer natürlichen entwicklungs- und schöpfungsgeschichte aussprach und so der naturwissenschaft ein wegweiser wurde. Vieles wesentliche, das wir heut als Darwinismus bezeichnen, hat der grossvater dem enkel vorgearbeitet, der es freilich seinerseits so vertiefte, dass er die hypothese zur unleugbaren tatsache erhob, wie die lehre von der anpassung, dem kampfe uns dasein, dem atavismus, der zuchtwahl. Mit einem treffenden bilde nennt ihn Brandl den Moses, dessen auge sehnsüchtig hinüberblickt in das dämmernde land der geistesfreiheit und das erste licht der nahenden morgensonne erstrahlen sieht, deren voller glanz seinem enkel leuchten sollte.

Erasmus Darwin, der dichter, ist Erasmus Darwin, dem naturforscher, nicht ebenbürtig. Ist er als gelehrter dem erkennen seiner zeit voraus, so erschliesst er der dichtung keine neuen bahnen, sondern bleibt in den schranken der klassizierenden und didaktischen poesie. Innerhalb dieser schranken verleugnet sich seine reiche und gediegene persönlichkeit nicht, die seine werke in vielen punkten vorteilhaft von dem hohlen phrasengeklingel der zeitgenössischen didaktik abhebt. So in dem redlichen streben,

wirkliche belehrung oder zum mindesten nur ernste und reiflich durchdachte probleme zu bieten; so in der würdigen und edlen form, die die häufig in sentimentalen moralitätsdusel ausartende humanitätsphilosophie des 18. jahrhunderts bei ihm annimmt. Nichtsdestoweniger ist Darwin als dichter so vollkommen in den anschauungen seiner zeit befangen, dass ihm das beiwort *lehrhaft*, in dem die moderne ästhetik das todesurteil der poesie erblickt, als ehrentitel erscheint. Er glaubte das Linné'sche system mit zuhilfenahme einiger allegorie in eine dichtung umgiessen zu können (*The Botanic Garden*, 1781). Diesem mangel wird Brandl nicht gerecht, obgleich er selbst die folgenden zwei verse des *Temple of Nature* für den inbegriff der aufgabe erklärt, die Darwin sich stellte:

> *Thy acts, volition, to the world impart,*
> *The plans of Science with the works of art* (c. IV, v. 223, 4).

Besonders charakteristisch ist hier die anrufung des willens. Die poesie war ihm in erster linie verstandessache, ausführung einer absicht. Seine muse war mit reichen gaben gesegnet, nur jener dem innersten entquellende frische impuls, der eigentliche lebensnerv des genius, war ihm versagt. Was sich erwerben lässt, das errang er: einen hohen grad der formvollendung, reife des gedankens und des ausdrucks; aber der geheimnisvolle instinkt der dichterseele, der sie, schlafwandelnd, im dunkeln tastend, nie den weg zum herzen verfehlen lässt, der geht ihm ab. In seiner merkwürdigen doppelgestalt als gelehrter ersten und als dichter zweiten ranges fordert er den vergleich mit Albrecht von Haller heraus, dessen lehrgedichte gleichfalls gar bald zum alten eisen geworfen wurden, dessen anatomische und physiologische gedanken aber bahnbrechend gewesen sind.

Brandl's studie über den *Temple of Nature* beabsichtigt eine erschöpfende emendation des gedichtes zu bieten, ja, die ganze eigenart und lebensarbeit des dichters an der hand dieses seines letzten, erst nach seinem tode veröffentlichten werkes darzulegen. Ob es trotzdem nötig war, eine wörtliche oder vielmehr eine wortreichere deutsche prosaumschreibung des ganzen textes zu geben, bleibe dahingestellt. Für die übersichtlichkeit und klarheit hätte vielleicht eine zusammenstellung der wesentlichen punkte des inhalts in gedrängter kürze an manchen stellen mehr geleistet. Nicht leugnen lässt sich, dass die austüftelnde deutung mitunter schwierigkeiten in das werk hineinträgt, an die der dichter selbst

kaum gedacht hat, z. b. s. 59, gelegentlich der offenbar ganz harmlosen anwendung der geläufigen personifikation der *young reflection* (c. I, v. 778), die über die schönheit erstaunt und sie anbetet. Darwin ist an manchen stellen entschieden leichter verständlich als der gelehrte apparat, der zu seiner erklärung aufgeboten wird. Es ist mitunter, als würde ein riesenhebel in bewegung gesetzt, um ein kleines stäubchen gold zu heben, das dann, genau besehen, gar nicht immer gold ist. Vgl. den langen exkurs über die entstehung der sprache (s. 138—143), der an sechs vollkommen deutliche verse (c. III, v. 395—400) anknüpft. Wenn auch diese kleinen mängel oder richtiger auswüchse der arbeit nur eine folge des ernsten vorsatzes des autors sind, seinen gegenstand möglichst zu erschöpfen und lieber zu viel als zu wenig zu geben, wirken sie doch störend.

Trotz seines strebens nach möglichster vollständigkeit der darstellung bleibt uns Brandl übrigens die ausführung eines wichtigen punktes schuldig: er sagt uns nichts über Darwin's stellung in der literatur, über seinen einfluss auf zeitgenössische und spätere dichter. Dennoch dürfte dieser einfluss in nicht unbeträchtlichem masse verhanden sein. Wie sein deutscher kollege und schicksalsgenosse Haller hat auch Darwin, eben weil er als dichter nicht über den konventionellen zeitgeschmack hinausging, wenn auch nur kurze zeit, so doch enthusiastische bewunderung gefunden und als grösse des tages gegolten. Als solche wird er auch die sinnesart werdender dichter beeinflusst haben. So rühmte Cowper, einer der vorläufer einer neuen zeit, die schönheiten von Darwin's poesie und nannte sie ebenso kräftig als süss und gelehrt; so rühmt ihn Coleridge in der Biografia literaria. Darwin's spuren dürften sich in Campbell's *Pleasures of Hope* finden und manche fäden von ihm selbst zu Byron und Shelley hinüberführen. Man denke an die scharfe beobachtung, die Byron's naturbilder verraten und die exaktheit ihrer darstellung oder an die naturwissenschaftlichen exkurse zur *Queen Mab*, die, wenn auch an sich zum teil ganz unwissenschaftlich, von dem jugendlichen dichter doch durchaus belehrend gemeint waren. Im vergleiche mit der hohlen, geschraubten nachahmung der antike in dem pseudoklassischen zeitalter, dem Darwin angehört, erscheinen die gnomen und musen, sylphen und nymphen, die auch den apparat seiner gedichte bilden, vertieft und verinnerlicht, als eine art naturbeseelung, und bilden so gewissermassen ein brücke zu dem

pantheismus der spätern dichter. Eine unmittelbare fortsetzung bei Shelley findet auch Darwin's anschauung über die unsterblichkeit der natur in dem neuerstehen jungen lebens aus dem tode, und seine überzeugung von einer grossen natureinheit, die sich in versen, wie den folgenden, äussert:

> *'Stoop, selfish Pride! survey thy kindred forms,*
> *Thy brother emmets and they sister worms* (c. III, v. 433, 4).

Schliesslich möchte ich auf einige versehen oder druckfehler hinweisen, wenn sie auch nebensächlich sind: s. 62 soll es heissen, dass Urania die augen auf-, nicht niederschlägt (*Upturns her lucid eyes* c. I, v. 439); s. 96, dass die seidenraupe zwölf lange tage, nicht jahre, träumt (*for twelve long days he dreams* c. II, v. 301); s. 118 würde *day dreams* wohl am einfachsten mit *waches träumen* wiedergegeben.

Im ganzen hat Brandl sich mit seiner studie über den *Temple of Nature* auf dem gebiete der anglistik als ein mit ebensoviel fleiss als umsicht und scharfsinn arbeitender forscher eingeführt, der seine aufgabe durchaus ernst nimmt und ihr durchaus gewachsen st. Dem herausgeber der *Wiener beiträge* gebührt dank für das streben, in der von ihm geleiteten folge von aufsätzen die *Minor Poets* zu ihrem rechte kommen zu lassen und diesen zumal in Deutschland häufig allzu sehr übersehenen die frische kraft junger talente zuzuführen.

Wien, Mai 1903. Helene Richter.

SCHULAUSGABEN.

(Schluss[1].)

6. Klapperich's

Englische und französische schriftsteller der neueren zeit für schule und haus. Glogau, Carl Flemming, 1901 ff.

1. *Stories for the Young.* By various authors. Ausgewählt und bearbeitet von J. Klapperich. 1901. Ausg. A. 89 ss. Preis geb. 1,20 M.

Die Flemming'sche buchhandlung in Glogau, die bisher hauptsächlich auf dem gebiet geographischer hilfsmittel tätig war, ist nun auch in die reihe der buchhandlungen eingetreten, welche sich die herausgabe von schulausgaben französischer und englischer

[1]) Vgl. voriges Heft s. 298—332.

schriftsteller zur aufgabe gemacht haben. Sie hat in dr. J. Klapperich von Elberfeld einen tüchtigen leiter des unternehmens gefunden. Vorliegendes bändchen wurde von Klapperich selbst herausgegeben.

Das büchlein ist für das zweite unterrichtsjahr bestimmt und kann ebensowohl in knaben- als mädchenschulen gebraucht werden. Es enthält vier erzählungen, die in sprache und aufbau sehr einfach sind und ereignisse aus dem leben englischer kinder behandeln. Diese erzählungen sind den besten werken angesehener jugendschriftstellerinnen entnommen. Die erste erzählung *Master Bernard Low* ist eine der von der englischen jugend so gern gelesenen geschichten, die in *The Fairychild Family* von Mrs. Mary Martha Sherwood eingeflochten sind; die zweite erzählung *Tarlton* hat Maria Edgeworth zur verfasserin; die dritte *Two Ways of Telling a Story* stammt von Jean Ingelow, die vierte endlich *Old Father Christmas* von der durch ihre hervorragende erzählungsgabe bekannten Mrs. Juliana Horatia Ewing.

Die lektüre dieser geschichten wird sich sowohl für die kenntnis der sprache als auch für die einführung in englische verhältnisse fruchtbringend erweisen. Die am ende des buches gegebenen erläuterungen sind rein sachlicher art. Wünschenswert wäre es, dass im spezialwörterbuch, das mit dem bändchen erschienen ist, wenigstens die aussprache des betonten vokals der wörter in irgend einer weise angegeben würde. Druck und ausstattung der von Flemming herausgegebenen bändchen sind tadellos, man kann sie auch in dieser hinsicht warm empfehlen.

Stuttgart. Ph. Wagner.

3. Ascott R. Hope, *Sister Mary; or A Year of my Boyhood.* Für den schulgebrauch erläutert von dr. J. Klapperich, 1901. Ausg. A. (Einl. u. anm. in deutscher sprache.) II + 95 ss. Pr. geb. M. 1,20.

14. Ascott R. Hope, *Snowed Up! An Adventure on Exmoor.* Mit einleitung und anmerkungen von prof. dr. J. Klapperich. 1902. Ausgabe A. II + 67 ss. Pr. geb. M. 1,20.

Der herausgeber der sammlung *Englische und französische schriftsteller der neueren zeit* bringt in diesen beiden bändchen zwei erzählungen des jugendschriftstellers Ascott R. Hope, des mitherausgebers der zeitschrift *The Boys Own Paper.* Wie in den andern ausgaben der sammlung geht dem text eine kurze einleitung, die das wissenswerteste über den autor bringt, voran,

während die anmerkungen folgen. Der umfang beider erzählungen ist derart, dass sie bequem in einem halbjahr durchgelesen werden können.

Sister Mary; or A Year of my Boyhood behandelt die schicksale des geschwisterpaares Mary und Ronald Shaw. Der kleine Ronald ist, nachdem er frühzeitig beide eltern verloren hat, von einem kinderlosen oheim, Lord Foulis, adoptiert worden, freilich nur unter der bedingung, dass seine um vieles ältere schwester Mary, die sich des onkels ungnade durch eine von ihm gemissbilligte heirat zugezogen hat, sich völlig von ihm lossagen müsse. Ausser stand, ihrem bruder eine gleich sorgfältige erziehung zuteil werden zu lassen, hat Mary sich dieser harten bestimmung gefügt. Als sie aber nach dem tode ihres gatten krankenpflegerin (nurse) geworden ist und als sich ihr die gelegenheit bietet, als "matron" an die von ihrem kleinen bruder besuchte boarding-school zu kommen, da greift sie zu (kap. I). Natürlich kann sie sich trotzdem nicht als Ronald's schwester zu erkennen geben, wenn sie ihn nicht der von Lord Foulis gebotenen vorteile berauben will. Manche qualvolle stunde wird ihr dadurch bereitet, bis eine bedeutsame wendung in Ronald's leben die lösung herbeiführt. Ronald ist von einer gefährlichen epidemie, die das ganze internat heimgesucht hat, auf das krankenlager geworfen worden, und sein zustand ist trotz Mary's aufopfernder pflege derart bedenklich geworden, dass der arzt ihn aufgegeben hat. Als schwester Mary nun, vom arzte auf ihre eigene erschöpfung hingewiesen, sich zurückziehen und so den geliebten kranken in der höchsten gefahr allein zurücklassen soll, da, in diesem augenblick schwerster seelennot, entringt sich ihr der verzweifelnde ruf: "I am his sister — his real sister! I have no one in the world but him!" (Kap. II—V.) Wider erwarten erholt sich aber Ronald wieder und ebenso — nach langem krankenlager — seine wiedergewonnene schwester. Freilich heisst es nun, da das Lord Foulis gegebene versprechen — wenn auch unabsichtlich — gebrochen ist, für beide geschwister ein neues leben anfangen. Sie beschliessen, nach Belfast zu gehen, wo Mary verbindungen hat und Ronald seine ausbildung auf einer billigen day-school fortsetzen soll (kap. VI). Aber dieser plan kommt nicht zur ausführung. Lord Foulis wird eines morgens tot aufgefunden und Ronald ist mit einem schlage sein erbe und nachfolger. Die geschwister beziehen das gut in Schottland, auf dem sie nun Ronald's intimus, der erzähler, während der weihnachts-

ferien besucht (kap. VII). Die erzählung verschiedener abenteuer, welche die beiden freunde bei dieser gelegenheit erleben, — ein bad mit hindernissen und ein fast schlimm ablaufender ausflug auf das schottische hochland — bildet den inhalt der letzten kapitel (VIII—X).

So zerfällt, wie schon diese knappe analyse zeigt, die erzählung in zwei teile, von denen der erste die kapitel I—VI, der zweite VII—X umfast, und zwar kann man leider von einem »zerfallen« im eigentlichsten sinne des wortes sprechen: die beiden teile klaffen förmlich auseinander; man merkt geradezu, dass der zweite künstlich an den ersten angeklebt ist, und kann sich des eindrucks nicht erwehren, dass der arme onkel deshalb auf so rätselhafte weise sein leben lassen muss. Und welch ein flauer und matter ausgang der erzählung ergibt sich auf diese weise gegenüber dem tiefen und lebensvollen ausblick auf das weitere geschick der geschwister, der den ersten teil beschliesst! So ist m. e. die nachträgliche erweiterung der ursprünglichen erzählung zu der in der vorliegenden gestalt (vgl. einl. s. VI) entschieden ein missgriff, der sich auch in dem zwar schön klingenden, aber recht schlecht gewählten titel *Sister Mary* bemerkbar macht. Dieser wäre allenfalls für den ersten teil berechtigt, aber nimmermehr für den zweiten, in dem schwester Mary völlig in den hintergrund tritt. Es wäre daher besser gewesen, den untertitel (s. o.) zum haupttitel zu machen. Aber wenn auch so der vorliegenden erzählung der charakter eines einheitlichen werkes nicht zuerkannt werden kann, so wird man doch an ihrer lektüre viel freude haben und sie mit erfolg auf der sekunda von realanstalten (U. II des Rg. oder der O.R.S., I oder II der R.S.), besonders aber in der ersten klasse der höheren mädchenschule lesen lassen, denn Hope erzählt gewandt und nicht ohne humor (man vgl. nur die ergötzlichen szenen, wo sich Ronald's jungenehre gegen die, nur zu erklärliche, bemutterung durch Sister Mary aufbäumt, — oder später das badeabenteuer!). Dazu kommt, dass seine sprache reich ist an ausgesprochenen wendungen der gebildeten umgangssprache, ein umstand, der Hope nicht minder als schulautor empfiehlt. —

Die zweite erzählung desselben verfassers führt uns auf die hochebene von Exmoor, nach der zwei fifth form pupils, der erzähler und sein freund Bill Roberts, einen ferienausflug unternommen haben. Sie verirren sich, werden von einem schneesturm überrascht, können sich aber mit mühe und not — Bill fast er-

froren — noch in eine einsame hütte retten, die von ihrem besitzer unter zurücklassung seines hundes aufgegeben zu sein scheint. Hier schneien sie völlig ein, und schon fängt — in ermanglung jeglicher lebensmittel — ihre lage an, bedenklich zu werden, da erscheint als retter in der not der eigentümer des hauses in gestalt ihres lehrers Mr. Robinson, alias "Old Bob", so dass alles in wohlgefallen endet.

Snowed up zeigt eine fatale familienähnlichkeit mit dem in *Sister Mary* (kap. IX) geschilderten hochlandabenteuer. Es sind dieselben ingredienzien: die beiden freunde, der ausflug in das schottische hochland, schneesturm, irregehen, höchste not und rettung, — nur nach anderm rezept gemischt. Aber auch hier blickt uns des autors freundlich lächelndes antlitz fast aus jeder zeile entgegen und lässt uns über der freude an dem gebotenen das kritisieren vergessen, zumal da wir eine echte rechte schulgeschichte vor uns haben, die auch bei unsern deutschen schülern der fifth form freudigen anklang finden wird. Daran, dass ein lehrer mit seinem nom de guerre eingeführt wird, dürfte sich kaum jemand stossen, denn wenn die »lieben leser« beim jedesmaligen auftauchen des "Old Bob" ihre gedanken zu dem vielleicht ebenso treffenden spitznamen »des« X. oder Y. schweifen lassen und dieser naheliegenden ideenassoziation durch ein wohlgefälliges schmunzeln ausdruck verleihen werden, dann kann man ihnen diese harmlose freude schon gönnen, zumal da sie nicht wenig dazu beitragen wird, die beiden hochlandkraxler und damit die ganze lektüre den jungen sympathisch zu machen. Und das ist doch die hauptsache!

Die anmerkungen beschränken sich laut prospekt »auf die zur erleichterung und vertiefung des verständnisses notwendigen erklärungen«. Man findet auch in der tat alles wichtige erläutert und gewissenhaft erläutert, wenngleich — wofern ich den standpunkt des herrn herausgebers richtig beurteile — vielleicht auch noch aus *Sister Mary* die folgenden worte besprochen werden konnten: *terms* (1, 3; 26, 16), *remove* (3, 15), *awfully* (11, 18), *bosh* (12, 28), *bantam* (15, 17), *knickerbocker* (18, 20; 62, 7), *merry England* (21, 27), *tapioka* (43, 27), *nurse* (60, 12 in der das missverständnis hervorrufenden bedeutung). Die zu dem fischnamen *lythe* (63, 20) gegebene erklärung 'schottisches wort für coal-fish, köhler' reicht nicht aus und bedarf noch eines zusatzes; es handelt sich um eine kabeljau-art von schwarzer färbung. Auch

ein hinweis auf die bedeutung des London-Edinburgh-schnellzuges (21, 26) wäre erwünscht gewesen. Aber im allgemeinen sind, wie schon gesagt, die anmerkungen zu *Sister Mary* gründlich und zuverlässig, und das gleiche gilt für die zu *Snowed up* gegebenen. Die für *cough-lozenges* (30, 28) gebotene übersetzung 'hustenklümpchen' ist ein provinzialismus, wäre also bei einer neuauflage besser durch eine allgemein verständliche (zb. 'hustenstiller', wenn man schon das fremdwort 'bonbons' vermeiden will) zu ersetzen oder wenigstens zu ergänzen.

Auch die leistung der verlagsgesellschaft (C. Flemming, buch- und kunstdruckerei, a.-g. Glogau) ist anzuerkennen. Die ausstattung der beiden bändchen ist gut und solid: roter leinwandumschlag, deutlicher druck. (Von druckfehlern führe ich an aus *Sister Mary:* die anm. *'em = them* gehört nicht zu zeile 61, 1, sondern 61, 2, die über Jessie of Lucknow nicht zu 57, 7, sondern 57, 6; in der anm. zu 28, 6 muss es *by scores* heissen, nicht *in scores.*) Und so sei den beiden hübschen ausgaben weite verbreitung gewünscht!

Allenstein, 1903. M. Weyrauch.

4. Robert Michael Ballantyne, *The Coral Island.* A Tale of the Pacific Ocean. Für den schulgebrauch bearbeitet und erläutert von dr. J. Klapperich. 1901. 134 ss. gr. 8°.

In der kurzen einleitung gibt der verfasser einzelne daten aus Robert Michael Ballantyne's leben — Ballantyne the Brave, wie er oft genannt wird —, der 1820 in Schottland geboren war. Er wurde kaufmann und trat frühzeitig in die dienste der englischen Hudsonsbai-gesellschaft, für die er viele jahre als pelzhändler in Kanada tätig war. Seine abenteuerlichen erlebnisse in diesem lande und die wertvollen beobachtungen, welche er dort machte, veröffentlichte er 1850 in seinem erstlingswerke *Hudson Bay, or, Everyday Life in the Wilds of North America, during a Six Years' Residence in the Territories of the Hon. Hudson Bay Company.* Der grosse erfolg dieses werkes veranlasste Ballantyne, eine lange reihe von erzählungen für die jugend zu schreiben. Später lebte er in Harrow und starb 1894 auf einer reise nach Süditalien zu Rom. Man kann von Ballantyne mit recht sagen, dass er es in allen seinen schriften als seine hauptaufgabe betrachtet, bei anmutiger darstellung seine jugendlichen leser zu belehren und auf die ausbildung des charakters veredelnd zu wirken.

The Coral Island gehört in England zu den gelesensten jugendbüchern. Als beweis mag das urteil des bekannten schriftstellers J. M. Barrie gelten: "For the authorship of that book I would joyously swop all mine. If there is a parent who has not given it to his son (or does not do so within eight days from now) he should at the leaft be turned out of his club." In Deutschland ist bis jetzt noch keine ausgabe erschienen.

In der vorliegenden bearbeitung ist die erzählung um etwa zwei drittel verkürzt. Wegen der auswahl will ich mit dem herausgeber nicht rechten, es fehlen jedenfalls einige kapitel, die von hohem künstlerischem werte sind und die freunde des büchleins unter der deutschen jugend noch vermehren würden. Das hier gebotene wird inhaltlich von den schülern mit dem lebhaftesten interesse aufgenommen werden, doch glaube ich, dass die schwierigkeit der form, die eine äusserst sorgsame, oft ermüdende vorbereitung erfordert, das interesse bald lähmen wird. Für die mittelklassen ist die form zu schwer, für die obersten lohnt die auch dort noch schwierige präparation nicht die aufgewandte mühe, da die primaner auf die dauer nicht mehr durch anziehende seeabenteuer, verbunden mit belehrenden abschweifungen naturwissenschaftlichen oder geographischen inhalts, gefesselt werden können. Wohl selten wird ein lehrer eine klasse vor sich haben, deren schüler auch nur den kleinsten teil der technischen ausdrücke dem worte und wesen nach in der deutschen sprache kennen, die ihnen hier englisch geboten werden. Man vergleiche zb. die seiten 81, 87, 111, 118, die für schüler einer navigationsschule, die schon seefahrer sind und praktische ausbildung und anschauung haben, höchst lehrreich sind[1]. Will der lehrer durch sorgfältige eigene vorbereitung und erklärung und peinliche prüfung der präparationen der schüler diese längere zeit mit dem gehörigen nachdruck zur arbeit zwingen, dann wird allerdings der nutzen gross sein und allmählich sicher die freude an der gelingenden, die kenntnisse fördernden arbeit zum durchbruch kommen. Dieser erfolg hängt aber von der zeit ab, die dem lehrer des Englischen gerade für die lektüre dieses einen buches von Ballantyne zu gebote steht.

---

[1]) Man vergleiche ausdrücke wie: *clipper built, the bulwarks close to the gang-way, cross-trees, the standing and running rigging, reef-points, to furl top-gallant-sails, the peaks of the main and fore sails. clew up* (aufgeien), *top-sail halyards, the top-sail yards down on the caps* (die marsraaen auf die kappen gefiert), und viele andere.

Der text ist musterhaft, und die anmerkungen helfen über alle schwierigkeiten hinweg. An druckfehlern habe ich bei genauester prüfung nur die schlecht ausgedruckten *t* s. 9 z. 10 und s. 13 z. 36 bemerkt, sowie s. 22 z. 22 *th* statt *the*. In den anmerkungen ist zu s. 62, 30 *(I'm quite tired of hammering and bammering)* das wort *bammering* ganz richtig als ein zu *hammering* gebildetes, lautnachahmendes wort ohne besondere bedeutung erklärt. Bei Muret-Sanders findet es sich nicht. Anm. zu s. 81, 19 ist *belaying-pins* übersetzt durch 'karveelnägel' (sie dienen zum befestigen der taue), während Muret-Sanders nur die bedeutung 'belegnagel, -pinne' angibt. Ein widerspruch besteht zwischen Muret-Sanders unter *corronade* und des verfassers anm. zu s. 81, 15. Klapperich erklärt: »Corronades, Karronaden, eine art schiffshaubitzen (weniger lang und schwer als kanonen von gleichem kaliber). Sie sind benannt nach den gebrüdern Carron in Schottland, in deren giesserei sie zuerst hergestellt wurden.« Muret-Sanders führt unter *Carron* an: »schottisches dorf (Grsch. Stirling) mit mächtigen eisenwerken; auch fluss«.

Ich muss bekennen, dass ich selten eine sorgfältigere ausgabe eines englischen schriftstellers für schulzwecke gesehen habe.

Doberan i. M. O. Glöde.

5. Chambers's *History of the Victorian Era. The Reign of Queen Victoria.* Ausgewählt und erläutert von J. Klapperich. 1901. Ausgabe A: einleitung und anmerkungen in deutscher sprache. Ausgabe B: mit engl. einleitung und engl. anmerkungen. 128 ss. Pr. à M. 1,60.

Die lange und so ereignisreiche regierung der königin Viktoria ist für das volk und die jugend Englands in einer grossen anzahl von einzeldarstellungen behandelt worden, von denen mehrere auch deutschen schulen in kommentierten ausgaben zugänglich gemacht sind. Unter diesen nimmt die vorliegende schrift infolge ihrer leichtverständlichen sprache und der anziehenden art der erzählung eine hervorragende stelle ein. Sie beginnt, wie sich fast von selbst versteht, mit einer betrachtung der lebensschicksale der königin und führt dann in einer reihe von mehr oder weniger in sich abgeschlossenen einzeldarstellungen die wichtigsten politischen und gesellschaftlichen bewegungen und die sie leitenden persönlichkeiten vor: die leser werden bekannt gemacht mit *Chartism, The*

Co-operative Movement. The Penny Post, The Corn-Laws; Sir Robert Peel. Lord Palmerston usw.

Das buch ist in zwei ausgaben erschienen, die eine mit deutschen, die andere mit gleich langen (s. 113—128) englischen anmerkungen. Die anmerkungen *(Notes)* sind sorgfältig gearbeitet und vermeiden im allgemeinen überflüssige erklärungen. Im einzelnen möchte ich folgendes bemerken: **3**, 24. *madam:* die deutsche fassung der anm. ist entschieden deutlicher. — **4**, 28. "*five higher ranks of nobility*" und ebenso im Deutschen »fünf höhere adelsklassen«. *Baronets* und *Knights* gehören nicht zur *nobility*. Vgl. auch **18**, 29. — **18**, 26. Das erklärende "*figure-head*" in der englischen anm. bedarf selbst wieder einer erklärung! — **20**, 26. *Boz* für Dickens ist jetzt nicht mehr gebräuchlich. — **23**, 26. Warum steht die englische anm. über die *Quaker* im imperfekt und die deutsche im präsens? Dass sich die Quaker der anrede mit »du« (thou) bedienen, ist nach West, Elements of English Grammar p. 118, nicht mehr richtig. — **33**, 12. *Genoa*, a sea-port in the north-west of Italy. Diese anm. ist überflüssig, wohl aber hätte die aussprache angegeben werden können. Dass keinerlei aussprachebezeichnung in den anm. geboten wird, erscheint um so mehr als ein nachteil, da ja das buch bereits für schüler geeignet ist, die sich mit den grundzügen der englischen grammatik vertraut gemacht haben.

Wien, September 1903. E. Nader.

6. F. B. Kirkman, *The Growth of Greater Britain.* A sketch of the History of the British Colonies and Dependencies. Ausgewählt und erläutert von dr. J. Klapperich. 1901. Ausg. A. 138 ss. Preis 1,60 M.

Die oben genannte ausgabe macht uns nach einem der in dem bekannten verlage von Blackie & Sons erschienenen geschichtslesebücher mit dem wachstum und der ausdehnung des britischen weltreichs, den entdeckungsreisen und der entwicklung der englischen seemacht, der erwerbung, einrichtung und bedeutung der kolonien sowie deren beziehungen zum mutterlande bekannt. Das buch ist im allgemeinen interessant geschrieben und zur lektüre auf der mittelstufe des englischen unterrichts durchaus geeignet. Natürlich tritt der englische standpunkt überall hervor, und dies wirkt etwas störend für das deutsche bewusstsein in dem kapitel, das nach Chambers' *History of the Victorian Era* den südafrika-

nischen krieg bis zum 1. Sept. 1900 erzählt. Die anmerkungen sind knapp gehalten und geben fast nur sachliche, historische und geographische erklärungen mit gelegentlichen übersetzungen schwierigerer stellen. Carlyle als bedeutenden geschichtschreiber zu charakterisieren, ist wohl kaum richtig. Auch die ausdrücke *cabinet-minister* (»minister, der dem herrscher in einem besonderen beratungszimmer *[cabinet]* vortrag zu halten hat«) und *competitive examination* (»prüfung, die zur bewerbung um eine beamtenstelle berechtigt«) sind nicht richtig erklärt. Als anschauungsmaterial ist nur eine karte von Südafrika beigegeben. Zu wünschen wäre wenigstens noch eine historische karte des englischen kolonialreiches gewesen.

Myslowitz, O.-S., Dez. 1901. Phil. Aronstein.

7. H. Gassiot (Mrs. Alfred Barton), *Stories from Waverley.* From the Original of Sir Walter Scott. Für den schulgebrauch erläutert von prof. dr. J. Klapperich. 1902. VIII, 103 ss. 1,50 M.

Lamb's *Tales from Shakespeare* werden wohl nur noch hier und da gelesen, und nun treten *Stories from Waverley* auf den plan. Das vorliegende bändchen enthält *Ivanhoe* (30 ss.), *Rob Roy* (27 ss.), *Quentin Durward* (40 ss.). Schmucker einband, gutes papier, sauberer druck, leichtes Englisch, gewandte darstellung, die sicher das interesse der schüler erregen würde, knappe anmerkungen — trotz alledem muss das büchlein als schullektüre abgelehnt werden. Der herausgeber hat darin selbstverständlich recht, dass die romane Walter Scott's nur auf der oberstufe und höchstens auszugsweise gelesen werden können. Das ist doch aber wahrlich kein grund, den schülern inhaltsangaben vorzusetzen. Für die allermeisten romanleser und für die jugend insonderheit ist das interesse an den dargestellten schicksalen ein hauptmoment bei der lektüre und für die werke Walter Scott's von nicht geringer bedeutung. Wenn nun der schüler oder die schülerin schon vorher damit bekannt gemacht werden, so wird das interesse am eigentlichen werk nicht gefördert, sondern geradezu gelähmt. Ein literarisches verdienst kommt der darstellung von frl. Gassiot in keiner weise zu. Von der eigenart und grösse der Scott'schen romane ist nichts in ihre bearbeitung übergegangen. Sie bietet nicht mehr als eine lebhafte nacherzählung der haupttatsachen des originals. Mögen solche ausschlachtungen literarischer meisterwerke

auch mit noch so gewandter feder hergestellt sein, für den unterricht an deutschen schulen sind sie nicht geeignet, ebensowenig wie irgendwelche Stories oder Tales from Byron, Bulwer, Dickens etc. etc.

Ratibor. Paul Machule.

12. Shakespeare, *Macbeth.* With Introduction and Explanatory Notes edited by Prof. Dr. K. Deutschbein. 1902. Ausg. B. Preis 2 M.

Der verdienstvolle herausgeber der *Shakespeare-grammatik für Deutsche* (Cöthen 1882) und anderer englischer schulbücher bietet hier eine schulausgabe mit einleitung und anmerkungen in englischer sprache und folgt damit dem beispiele, das M. Fr. Mann mit seiner ausgabe von *Jul. Caesar* (Neusprachl. reformbibliothek nr. 5) gegeben hat. Tüchtige kenntnis des Englischen überhaupt und Shakespeare's im besondern, sowie pädagogischer takt und schriftstellerische erfahrung und gewissenhaftigkeit sind auch hier anzuerkennen. Nicht ganz einverstanden freilich kann ich mich mit dem teil seiner arbeit erklären, den der verfasser in der vorrede als vorzugsweise selbständiges produkt hervorhebt, den "Final Remarks" und der "Structure of the Play". Unter ersterem titel nämlich hat er am schluss jeder szene und jedes aktes eine dramatische analyse und unter dem letzteren am schluss des ganzen eine zusammenfassende übersicht über den aufbau des stückes nebst einer graphischen darstellung hinzugefügt. An sich ist gegen diese idee nichts einzuwenden. Der *Macbeth* ist ja nach dieser seite hin besonders lehrreich. Aber in der ausführung zeigen sich doch störende mängel. Der verf. hat die benutzten materialien — die *Warwick Edition* von Chambers und Freytag's *Technik des dramas* vermutlich — mit eigenem in unvollkommener weise verarbeitet, so dass, wo er sich von der phraseologie des englischen autors entfernt, die ausdrucksweise gezwungen und geschraubt wird und stellenweise ein unenglisches gepräge annimmt. Auch stofflich ist manches durcheinandergeworfen. Zu der ungleichheit des stils treten noch andere schwächen hinzu: vorliebe für stereotype satzanfänge, wie *This scene (act) shows . . . shows us . . . gives us . . . contains . . . offers . . . brings,* die sich bis zur unleidlichkeit wiederholen; desgleichen für gewisse übergangswörter wie *thus . . . and thus . . . but . . .*; schwerfälliger und verwickelter satzbau. Hiervon einige proben:

S. 81. This scene (I, 3) brings the beginning of the action proper; the temptation of Macbeth by the prophecies of the witches and their partial fulfilment, which, however, reveals the half-formed designs of his heart, although his originally noble sense opposes them.

S. 99. This Act (II) shows Macbeth worked up to the pitch [eine lieblingsphrase des autors!] of committing two murders, those of the King and of the grooms, but in such excitement that he becomes a prey to terrible visions before the first murder, and in such terrible dejection after this deed, that he cannot think of it, much less to [?] see the result of it again, so that his wife must encourage him and calm his excited imagination. At last he regains his old energy, so that he is able to commit the second murder also. After this he grows in cunning so much as to make believe that the grooms have committed the first murder and thus divert suspicion from himself and make detection almost impossible.

Es ist wahrlich keine kleinigkeit, sich durch diese mordgeschichte hindurchzuarbeiten.

Die fassung des letzten abschnittes ("Structure of the Play" etc.) muss dem schüler einen falschen begriff von der compositionsweise des dichters beibringen, nämlich den, dass er sich bemüht habe, den kunstregeln der (modernen) dramaturgie gerecht zu werden. »Der erste akt muss die exposition enthalten«; »der zweite muss die steigerung oder den fortschritt der handlung enthalten« usw.; und es wird hinterher nachgewiesen, dass Shakespeare diese bedingungen wirklich erfüllt habe.

Die noten bieten weniger anlass zu ausstellungen. Die auswahl ist im ganzen verständig getroffen. Dass gelegentlich schwerere wörter in klammern verdeutscht sind, ist zu billigen und steht in wohltuendem gegensatz zu der praxis anderer herausgeber, die das prinzip des einsprachigen kommentars auf eine ungehörige spitze treiben. Störend ist das öfter in konjunktionalem sinne gebrauchte, vulgäre *like* statt *as* (zb. *like often in Sh.*). Unvollständig, ungenau oder auch geradezu unrichtig erklärt erscheinen mir folgende stellen:

I 2, 3 *sergeant* — bedeutung? 17 *disdain* = 'defy' (hier hat Delius unrecht!). 19 *carved out his passage* 'made out or worked out his way' (? warum den ausdruck verwässern?). 38 Die zahl in dem zitat ist verdruckt. 39 *except* = 'whether' (? = unless). 55 könnte klarer gemacht werden. — 2, 14 *all the other* = 'all the others'; *other* on account of the rhyme (s. Franz, Sh. Gr. § 224). 21 *forbidden* (s. Chambers ad loc.). 57 *rapt withal* (der zusatz ist nicht ganz vollständig). 80 *these are of them* (das *of* verlangt eine erklärung). 66 (vor *inwardly* ist *more* ausgelassen). 140 die erklärung ist unvollständig. — Sz. 4, 12 (hier sind zwei

verschiedene erklärungen vermengt). — Sz. 5, 35 *make up* = 'tell' (!). 42 *access* accented now on the first syllable (!). ib. *remorse* = 'pity, compassion' (s. Chambers u. Al. Schmidt). 46 *ministers* (cp. V 3, 40). S. 86 z. 4 v. o. lies *Duncan* st. *Macbeth*. — Sz. 6, 28 *still* = 'yet' (nein! = always). 30 die scansion ist falsch! lies: contínue‿our grá|ces tó|wards him. — Sz. 7, 12 *as* verlangt erklärung. 34 *would* = 'should' (?). 50 u. 51 die erklärung ist unhaltbar. 78 *bend up* = employ (!). — Das wort *interpolate* (oder auch interpole!) braucht der verfasser in unrichtiger weise für *supply* und ebenso *inversely (invertedly)*, für *conversely*.

Für druck und ausstattung verdient die verlagsbuchhandlung ein uneingeschränktes lob, dem ich nur einen wunsch hinzufüge: dass in spätern ähnlichen ausgaben die seiten des kommentars am kopfe oder an den rändern hinweise auf die seiten des textes enthalten möchten. Das fehlen dieser hinweise erschwert den gebrauch des buches erheblich. Die roten einbände sehen zwar schmuck aus; sie färben aber leicht ab und sind deshalb unpraktisch.

Alles in allem genommen kann diese ausgabe für den unterricht empfohlen werden.

Hamburg. H. Fernow.

7. Velhagen und Klasing's

Sammlung französischer und englischer schulausgaben. English Authors. Bielefeld und Leipzig.

79 B. Shakspere, *The Tempest.* Mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von dr. Oskar Thiergen, professor am kgl. kadettenkorps zu Dresden. 1901. Preis 0,90 M.; wörterbuch 0,20 M.

Die vorliegende ausgabe ist eine in mancher hinsicht fleissige und gewissenhafte arbeit, die aber leider nicht ganz auf der höhe der anforderungen steht. Wie aus der vorrede hervorgeht, hat der herausgeber die neuere literatur zu wenig berücksichtigt. Zum teil freilich ist das nicht seine schuld, da einige wichtigere hilfsmittel und ausgaben erst zugleich mit seinem buche oder später als 1900 erschienen sind. Man wundert sich aber, Furness' *Variorum Ed.* nicht aufgeführt zu finden; neben Wülker nehmen

sich namen wie Kreissig und Scherr etwas sonderbar aus; statt Stormonth's *Etymological Dictionary*, das der verfasser mehrfach zitiert, hätte er wohl eine bessere autorität benutzen können. Unrecht hat er auch, die schreibung *Shakspere* beizubehalten und sie als »die jetzt als die richtigste anerkannte schreibweise« zu verteidigen. Gegenüber der erdrückenden majorität der Sh.-gelehrten, die sich für die andere form des namens entschieden hat, klingt die behauptung: »bisher war (!) die gebräuchliche schreibart *Shakespeare*« entschieden komisch.

In den bemerkungen über den versbau findet sich folgender satz: »Die synalöphe wird auch in der schrift durch aphäresis, synkope oder apokope ausgedrückt.« *Welcome* wird so »gemildert oder erweicht«, dass es »einsilbig klingt«. Von den 21 zur erläuterung angeführten stellen gehören sieben dem stücke selber an. Von den "metrical tests" als mittel zur bestimmung der abfassungszeit des stücks ist nicht die rede.

Auf welchem phonetischen standpunkt der verfasser steht, ergibt sich u. a. aus einer aussprachebezeichnung: »Ariel, spr. *ériəl* (Stormonth), *æ'riəl* (Tanger, Engl. namenlexikon)«.

In dem kommentar hat der verfasser zwar reichliche und im ganzen zutreffende übersetzungshilfen gegeben; aber die interpretation lässt vielfach zu wünschen übrig. Vor allem hätte auf die unterschiede zwischen Sh.'schem und modernem sprachgebrauch häufiger hingewiesen werden müssen. Im einzelnen:

Act I Sc. 1, 3 *good* auf *cheer* zu beziehen geht nicht an. Wie kann der master auf die frage *what cheer?* (richtig mit »was gibt's?« übersetzt) antworten mit *good cheer* (»es geht gut«) in dem augenblick, wo das schiff in der höchsten gefahr ist! 14. *keeping-room* »wohnzimmer«. (?!) 23. *of the present:* über das *of.* das der herausgeber falsch verstanden zu haben scheint, s. Abbott § 176. 31. [*complexion* bedeutet hier nicht »gesichtsfarbe, teint« (die heutige bedeutung), sondern allgemein »aussehen«.] 49. *courses:* die F-lesart ist falsch zitiert. 51. *cold* hier gleich »trocken« (!). 54. *merely* »rein« (! s. Delius). 64—5. Die F-lesart ist vorzuziehen.

Sc. 2, 4. *welkin* (etymologie!). 11. *or ere = or ever (!)* »ehe«, ein pleonasmus, entstanden aus altengl. *or (ere) = before* und *ever (e're)* (!). 26. *the very virtue of compassion* »das tiefste mitleid« (das wort *virtue* ist nicht erklärt!). 28. *provision* vorsicht (? »vorsorge«; so Delius; »vorsicht« heisst *prevision,* was

Hunter in den text setzte). 35. [*bootless inquisition* = "useless inquiry"]. 40. *not out three years old:* vgl. *she is out of her teens* (*out* ist adverb = "completely"; vgl. mod. E. *out and out*). 59. (Man vermisst die lesarten.) 70. *as at that time: as* komparativ gebraucht (?! s. über *as* Schmidt, Sh.-lex., u. Franz, Sh.-gr. § 432). 79. *perfected* »geübt«. (Das ist keine verbesserung gegen Schlegel-Tieck's und Delius' »ausgelernt«. *Perfected* heisst »vervollkommnet, ausgelernt«, nicht »ausgelernt, geübt«, wie im wörterbuch steht.) 92. (Die angeführte Delius'sche übersetzung dieser schwierigen stelle ist nicht völlig befriedigend; Verity erklärt besser: "with those studies which — except that they necessitated a life of such retirement — exceeded [nicht: would exceed!] in value all that is commonly held in esteem".) — *popular rate* ist ungenau mit »volksgunst« übersetzt (Delius: »schätzung des volks«, was unmittelbar darauf angeführt wird). 103. *out o' the substitution* »auf grund dieser annahme« (!! Auch im wörterbuch ist *substitution* mit »annahme übersetzt! Merkwürdig!) 123. *in lieu o' the premises of homage* »als erwiderung für die bedingungen von lehnspflicht«. (Delius, an den sich der verfasser hätte halten sollen, übersetzt klipp und klar: »auf grund der *verabredeten* bedingungen«. Über *premises* gibt auch Stormonth genügenden bescheid.) 138. *impertinent* »zwecklos« (*impertinent* = pointless, irrelevant: »zwecklos«; im mod. E. = rude, impudent: »unverschämt«. Dazu kann der lehrer ergänzende bemerkungen machen). 418. *Vouchsafe my prayer may know.* »Delius und andere herausgeber glauben, dass zwischen *vouchsafe* und *my prayer* ein komma stehen müsste. Dies ist indessen nicht der fall, *vouchsafe* ist von *prayer* nicht zu trennen, hingegen ist nach *prayer* das relativpronomen im nominativ (that) weggelassen, wie es in poesie oft geschieht und selbst in prosa nach *there is;* die stelle lautet: gewähre meine bitte, welche dahin geht, zu wissen, ob etc.« — Ich fürchte, der herausgeber wird mit seiner interpretation, auf die ihn offenbar die seit »Delius' und anderer herausgeber« zeiten modernisierte interpunktion gebracht hat, allein bleiben.

Ich breche hier ab. Es ist im allgemeinen kein dankbares geschäft, die mängel eines buches in ausführlicher weise hervorzuheben. In diesem falle ist mir die pflicht um so unangenehmer, als ich bekennen muss, dass ich aus andern schriften des verfassers

reiche belehrung und anregung geschöpft habe und daher meine erwartung auf vollkommneres gespannt war.

Hamburg, 1902. H. Fernow.

80 B. *England under the Reign of George III.* From the 10. Chapter of *A Short History of the English People* by J. R. Green. Mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von prof. dr. Otto Hallbauer. 1902. XII + 122 ss. Geb. 1,40 M. nebst anmerkungen geh. im anhange 75 ss. Wörterbuch dazu 45 ss., geh. 20 Pf.

Wiederum kann ich meine freude darüber aussprechen, dass die anregung, die ich 1880 mit der herausgabe eines abschnittes aus Green's *Short History of the English People* unter dem titel: *The Tudors* und 1881: *The Stuarts* (Halle, Hermann Gesenius) gegeben habe, noch immer noch nachwirkt und ich schon wieder über eine aus Green's werk geschöpfte schulausgabe zu berichten habe.

Freilich lag ein bedürfnis für die herausgabe des gewählten abschnittes nicht vor, da in Freytag's sammlung in zwei abteilungen (1714—1783, 1783—1815) derselbe stoff, in zweckmässiger weise bearbeitet, 1899 veröffentlicht worden war. S. 53 bis s. 122 gibt dem inhalte nach dasselbe, was sich in der zweiten abteilung des von prof. dr. Hermann Müller herausgegebenen abschnittes s. 1—63 findet, schliesst also mit dem Tode Pitt's (1806), während Müller's ausgabe bis 1815 reicht. Übrigens bietet die ausgabe Hallbauer's ein abgerundetes ganze, da die bildung der Vereinigten Staaten von Nordamerika, die begründung der herrschaft in Indien, die gewinnung der obmacht zur see zur darstellung gekommen sind. Der gewählte titel *under the reign* &c. (warum das seltenere *under the reign* statt *in the reign*?) wird damit gerechtfertigt, dass das buch die gesamte zeit umfasst, in der Georg III. entscheidend in den gang der ereignisse eingriff. Die anmerkungen sind zweckmässig; nur hätten übersetzungen von wendungen dem wörterbuch überwiesen werden sollen, das nun so, wie es ist, hin und wieder im stiche lässt: zb. wäre *dead* tot überflüssig, aber »*dead to* abgestorben für etc.« erwünscht gewesen. Bei *bear* findet sich bloss »tragen, führen«, während 29, 9 »*to bring to bear on* einfluss verschaffen auf« eingang auch ins wörterbuch finden musste. Eine ungenauigkeit im wörterbuch ist

zu berichtigen unter *tell: to tell on* einfluss ausüben, wo noch »auf« hinzugefügt werden muss.

Im ganzen kann die ausgabe ebenso wie die Hermann Müller's zur schullektüre empfohlen werden.

Dortmund. C. Th. Lion.

81 B. *Stories from the Jungle Book* by Rudyard Kipling. Ausgewählt und zum schulgebrauch herausgegeben von dr. Emil Döhler. Bielefeld und Leipzig, 1902. X + 88 ss. Preis geb. 1 M. Anmerkungen dazu, geh. 20 ss.

Abgesehen von dem etwas entlegenen stoff, von dem es fraglich ist, ob es sich verlohnt, in der schule längere zeit darauf zu verwenden, ist der inhalt doch sehr ansprechend; das leben in dem waldesdickicht wird anschaulich geschildert, den tieren werden menschliche leidenschaften zugeschrieben, und es schwebt über dem ganzen ein feiner humor, der der lektüre einen eigenartigen reiz verleiht. Nach inhalt und form dürften die erzählungen, wenn man das erhobene bedenken nicht ins gewicht fallen lässt, für obersekunda und prima geeigneten lesestoff bieten. Die anmerkungen des anhangs sind im allgemeinen zweckentsprechend; einzelne rein lexikalische angaben hätten dem wörterbuch verbleiben können. Manches hätte anders gefasst werden müssen; namentlich musste die anwendung des wortes *hier* da vermieden werden, wo falsche vorstellungen dadurch erregt werden können, zb. 8, 13: *to handle* handhaben, hier »niederringen, töten«. *to handle* hat auch sonst im ringkampfe die bedeutung »überwinden« und so auch hier. Die stelle 10, 19: *he must be spoken for* bedurfte keiner anmerkung; *to speak for* bedeutet wie auch sonst »sprechen, bitten für, ein gutes wort einlegen für«. 8, 1: Zu *Each dog barks in his own yard* wird angegeben: »*hier* weit vom ziel ist gut vorm schuss«. Unter »hund« finden sich bei Muret-Sanders zwei sprichwörter, die dem englischen genauer entsprechen: hund und hahn sind kühn auf ihrem plan; aus seinem haus sieht der hund als löwe hinaus. Zu 8, 7: *Shere Khan speaks this much truth* hätte die eigentliche verbindung *this much truth* erläutert werden können.

Dortmund. C. Th. Lion.

82 B. Jerome K. Jerome, *Three Men in a Boat (To say Nothing of the Dog)*. Mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben

von oberl. dr. Karl Horst. 1902. Mit einer karte der Themse und sieben abbildungen. VIII + 134 ss. Geb. 1,20 M. nebst anmerkungen im anhang, geh. 28 ss. Wörterbuch dazu 56 ss., geh. 20 Pf.

Jerome Klapka Jerome, im jahre 1861 geboren, hat sich seit 1889, wo seine *Idle Thoughts of an Idle Fellow* und bald darauf *Three Men in a Boat* grossartigen allgemeinen beifall fanden, eine gesicherte und angesehene stellung in der englischen schriftstellerwelt errungen. In den ersten fünf kapiteln des vorliegenden buches (s. 1—34) werden in launiger weise der entschluss und die vorbereitungen zu der bootfahrt auf der Themse geschildert; wir lernen alsdann auf der fahrt den lauf der Themse von Kingston bis Oxford in allen seinen landschaftlichen schönheiten und reizen kennen, zugleich dabei das leben und treiben auf dem flusse und das volk von seiner gemütlichen seite in seinen nationalen vergnügungen. Man kann daher dem herausgeber wohl zustimmen, wenn er meint, dass der inhalt des buches sich im einklange mit den neuen lehrplänen finde. Ausserdem ist die schreibweise Jerome's wohl geeignet, den schüler in die lebende sprache der gegenwart, auch der volkskreise, einzuführen, so dass sich das buch auch der form nach zur lektüre eignet. Die anmerkungen sind zweckentsprechend ausgearbeitet; einzelnes konnte auch hier dem wörterbuch überlassen bleiben, so zb. 4, 2 die übersetzung von *the mental equilibrium*. Einer berichtigung bedarf die anmerkung 2, 22: »*for the time being* = für die zeit, die jetzt ist, für die jetztzeit; hier: für die zeit, die damals war, damals«. Danach scheint es, als ob hier *for the time being* eine aussergewöhnliche bedeutung hätte, während es doch überall bedeutet: für den augenblick, wofür man, wenn die handlung in der gegenwart spielt, für die jetztzeit eintreten lassen kann, sonst aber auch einstweilen.

Dortmund. C. Th. Lion.

83 B. *Selected Stories from "Our Village"* by Mary Russell Mitford. Mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von prof. dr. Otto Hallbauer. 1902. VI + 89 ss. Geb. 90 Pf. Nebst anhang: anmerkungen, geh. 27 ss. Wörterbuch dazu geh. 47 ss., 20 Pf.

Ist für die oberen klassen höherer mädchenschulen bestimmt und auch wohl dafür geeignet, wenn neben anderm, durchaus

notwendigem zeit dafür übrig bleibt. Die anmerkungen sind angemessen. Überflüssig war 4, 11 die anmerkung zu *purse:* hier »geldsumme«; ausserdem nicht einmal richtig, da *she had . . . arrived at the bottom of the purse* doch nichts andres bedeuten kann als: sie war . . . auf dem grunde des geldbeutels angelangt. Als übelstand für das wörterbuch wird empfunden, dass das, was in den anmerkungen sich findet, nicht auch ins wörterbuch aufgenommen ist; ich suchte zb. *shaw* im wörterbuche vergebens und fand erst in den anmerkungen aufklärung, ein fall, der sich wer weiss wie oft wiederholen kann. Im wörterbuche wäre fernar *wound* nachzutragen mit dem vermerk »s. *wind*«. wenn sich auch immerhin von einer schülerin der oberstufe erwarten lässt, dass sie sich in dem falle zu helfen weiss. Die anmerkung zu 47, 20 über *Practice*, sowie die angabe des wörterbuchs zu *Numeration Table* »rechentabelle« ist nicht ausreichend. Dem herausgeber empfehle ich dafür die anschaffung von *A Shilling Book of Arithmetic, by Barnard Shmith. M. A., London, Macmillan Co. [with Answers, 1 s. 6 d].* S. 76 daselbst:

> *Practice is a short method of finding the value of any number of articles by means of Aliquot Parts, when the value of an unit of any denomination is given.* Man unterscheidet *Simple* und *Compound Practice.*

Dortmund, März 1903. C. Th. Lion.

84 B. Milton, *Paradise Lost* (Book I—VI). Mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von Luise Spies, oberlehrerin an der städtischen höheren mädchenschule und dem lehrerinnenseminar zu Görlitz. 1902. Preis 1,20 M.

Dass das studium Milton's bei der mädchenbildung nicht fehlen und seinem *Paradise Lost* ein platz unter dem lektürestoff der lehrinnenseminare eingeräumt werden sollte, will ich der herausgeberin gerne zugeben; aber nicht »eben weil«, sondern obgleich »Milton ganz und gar auf dem boden des klassischen altertums steht«. »In gewissem« [welchem?] »sinne die lektüre der klassiker ersetzen« — das kann er nicht; höchstens zu dieser, sei es in übersetzungen oder im urtext, anregen kann er. Auch darin, glaube ich, irrt die herausgeberin, dass sie für den gegenstand des epos oder, sagen wir lieber: für die lektüre des englischen textes, gerade in den oberklassen der gymnasien ein grösseres Interesse voraussetzt; doch das nur nebenbei.

Es tut mir leid, sagen zu müssen, dass die keineswegs leichte aufgabe, die sich frl. Spies gestellt hat, etwas über ihre kräfte gegangen ist. Gegen die beschränkung des textes habe ich nichts einzuwenden; aber die lücken hätten im einzelnen angedeutet werden müssen: es fehlen von dem ersten buch 282, vom zweiten 330 verse; an welcher stelle, ist nicht ersichtlich. Vom dritten buch sind nur die 55 einleitenden verse gegeben; statt der übrigen 687 verse Milton's *Argument* in prosa; ebenso ist nach dem 697. verse des vierten buches verfahren. Unvollständig ist auch das fünfte buch: nur das sechste ist vollständig. Bei so grossen abstrichen war die herausgeberin um so mehr verpflichtet, eine übersichtliche inhaltsangabe vorauszuschicken; die paar zeilen über den charakter Satan's und Adam's und Eva's können für das manko nicht entschädigen.

Über das leben Milton's kann sich jeder in seiner literaturgeschichte oder im konversationslexikon unterrichten. Dort wird er gewiss nicht finden, dass Milton's vater »das geschäft eines winkeladvokaten (!) betrieb«. Die bemerkungen über Milton's vers sind oberflächlich und irreführend.

Was den kommentar betrifft, so sind die mythologischen, geographischen und historischen anspielungen leidlich gut erklärt. Aber in der anführung von parallelstellen hat die herausgeberin für den kleinen raum, der ihr zur verfügung stand, entschieden des guten zu viel getan. Die griechischen originalzitate, die sie wohl aus rücksicht auf die gymnasialprimaner den übersetzungen hinzugefügt hat, sind meistens voller orthographischer fehler. Etwas besser sind die lateinischen ausgefallen (vgl. aber s. 8, 501; 39, 787). Von den vielfach eingestreuten etymologischen bemerkungen sind manche überflussig, andere nach form oder inhalt verfehlt; zb. 5, 204 *night-foundred* [sic] = benighted; *foundred* = frz. fondre, bedeutet eigentlich: sinken; 6, 331 *abashed* = frz. *esbahir*, *ébahir* = verlegen, fassungslos. 7, 414 *amerced* = *fined* verurteilt, eine geldsumme zu zahlen; frz. *amercier*, *mercier* bezahlen, danken. Wurzel lat. *merx*, ware. Hier muss es mit »verbannt« übersetzt werden. 18, 11 *to wreak* = rächen. ME wreken = AS. wrecan. Deutsch = rächen. Russ. *vrag* (врагъ), feind. 20, 183 *middle tree* = *tree of Life*. Im Hebräischen bedeutet *middle:* das höchste, beste. 25, 603 *charm* = das alte *chirm;* lat. *carmen* = gesang, lied; — etc. — Manchen textschwierigkeiten ist aus dem wege gegangen, nebendingen, wie der

aussprache, ein übermässiger raum gewährt worden. So zb. wird bei *omnipotent*, *Galileo* nicht nur der accent gesetzt, sondern in fünf gesperrt gedruckten wörtern hinterher das faktum bekräftigt; in ähnlicher weise werden jedesmal die im text mit accent versehenen wörter in den anmerkungen in aller breite wieder aufgeführt. Die latinismen Milton's werden nicht immer richtig erklärt, wie zb. *suspense*. das 13, 417 nicht »als adjektiv gebraucht ist«, sondern die form des lateinischen particips (für *suspended)* ist; 22, 286 ist *but required* falsch als ellipse: *was required*, statt als attribut zu *subjection* erklärt; die folgende, erklärungsbedürftige konstruktion von v. 287 bleibt unbeachtet; u. ä. Unverständlich: 13, 441 *abortive* ist hier aktiv gebraucht, bed. unfruchtbar machen; hier: unfruchtbar; 17, 21 *hard and rare* = ausserordentlich schwer; wie der gebräuchliche [?] ausdruck: *rare and handsome* = ausserordentlich schön; 11, 205 *shrink* hier transitiv; jetzt mit *from: to shrink* transitiv bedeutet jetzt: einlaufen (von stoffen).

Genug, es findet sich ausser dem erwähnten noch so viel andres mangelhafte, dass man dem büchlein eine recht baldige verbesserte auflage wünschen möchte.

Hamburg. H. Fernow.

85 B. John Habberton, *Helen's Babies*. Im auszuge mit anmerkungen zum schulgebrauch herausgegeben von G. Hoffmann, wissensch. lehrerin an der städt. höh. schule für mädchen und am lehrerinnenseminar in Leipzig. 1902. VIII + 75 ss. Kl. 8°. Mit einem anhang »anmerkungen« (19 ss.). Preis 80 Pf.

Der inhalt der im jahre 1876 erschienenen erzählung des noch lebenden amerikanischen schriftstellers ist kurz folgender: Oberst Lawrence und seine frau, die in einem reizenden landhause in der nähe von New York wohnen, werden von einer befreundeten familie zu einem längeren aufenthalte eingeladen, und da sie ihre beiden kinder zu hause lassen müssen, ersucht frau Lawrence ihren unverheirateten bruder, einen New Yorker kaufmann, etwa vierzehn tage sich's in ihrem hause bequem zu machen und auf ihre kinder, "*the best children in the world*", acht zu geben. Der junggeselle geht freudig auf diesen vorschlag ein, bereut aber bald seine gutmütigkeit, da ihm die »besten kinder der welt« durch ihre lebhaftigkeit und ausgelassenheit, ihren eigensinn, ihre schwatzsucht und neugierde so viel zu schaffen geben, dass er keine minute

ruhe findet. Schliesslich gewöhnt er sich aber an die kinder und gewinnt sie sogar lieb, da sie seine verlobung mit einem mädchen, das er schon lange kennt und liebt, zustande bringen. Der mit köstlichem humor gewürzte, interessante stoff ist vortrefflich zur lektüre in den mittleren klassen aller arten von höhern schulen geeignet.

In den »anmerkungen« werden alle sprachlichen und sachlichen schwierigkeiten sorgfältig erklärt. Da in dem texte viel kinder-Englisch vorkommt, geht dem eigentlichen kommentar eine tabelle der fehlerhaften aussprache und grammatik der kinder voran. Einige der aufgezählten punkte, wie das weglassen der endkonsonanten *(an' = and, jus' = just)*, die verbindung von *was* mit *you*, der gebrauch des personalpronomens statt des demonstrativs *(them bells)*, doppelte verneinung *(We aint asked no blessing yet)*, sind nicht nur der kinder-, sondern der nachlässigen volkssprache im allgemeinen eigentümlich. S. 6 »*baddy man* nicht verwechslung mit dem adverb *badly*, nur kindliche angewohnheit, ein *y* ans adjektiv zu hängen, um den sinn stärker zu betonen; etwa gleichbedeutend mit vorangestelltem *very*.« Die letztere erklärung ist unannehmbar; es handelt sich hier um keine verstärkung, sondern nur um die kindliche verlängerung eines substantivs oder adjektivs um die silbe *-y (-ie)*. Vgl. s. 29 z. 19 "Toddy's a goosey-gander"; s. 68 z. 20 "*Izhe Toddie Yawncie*" (st. *Lawrence*); s. 69 z. 1—2 "*Oh, izh I goin' to be djessed up all nicey?*" *asked Toddie.* "*Goody! goody! goody!*" — Einigemal ist der herausgeberin die kindliche aussprache nicht ganz klar; so umschreibt sie das wort *fyaid* des satzes "*I ain't fyaid of you*" (s. 42, z. 32) mit *[faiæd]* das wort *pyate* (s. 50 z. 8) mit *[pai'ət]*, das wort *byead* (s. 62 z. 29) mit *[bai'æd]*. Das kind wird aber wohl, da es das *r* nicht aussprechen konnte, ein *j* dafür gesetzt haben: *afraid = [fjēəd]*, *plate = [pjēət]*, *bread = [bjed]*. Dieses *j* verbindet sich mit vorausgehendem *d* zu *dž*: s. 60 z. 28 "*Wantsh you to djesh me*: da auch *l* wie *j* ausgesprochen wird (vgl. oben *Yawncie*), so wird *gl* ebenso zu *dž*: *gloves = djuvs* (s. 69 z. 19). — S. 18 "*oye, oye, sur = yes, yes, sir*". Es hätte gesagt werden sollen, dass *oye* die irische aussprache der alten bejahenden partikel *aye* ist.

Eine anmerkung fehlt zu der stelle: "*Has he any way of putting an extension on the afternoon?*" *I asked* (s. 41 z. 23—24).

Vielen wird es ebenso gehen, wie dem fünfjährigen Budge, der darauf sagt: "*I don't know what that is.*"

Der-druck ist korrekt; nur ein versehen ist mir aufgefallen: s. 67 z. 4 *But is was not to be* (st. *it*).

Wien, April 1903. J. Ellinger.

86 B. J. R. Seeley, *The Expansion of England.* Two Courses of Lectures. Mit anmerkungen (und wörterbuch) zum schulgebrauch herausgegeben von prof. dr. A. Sturmfels, Giessen. 1903. 126 + 52 ss. Preis mit wörterbuch M. 1,60.

Die herausgabe von Seeley's bekannten vorlesungen *The Expansion of England* ist mit freuden zu begrüssen, zumal diese interessanten erörterungen in Sturmfels einen so gründlichen und tüchtigen bearbeiter gefunden haben. Gerade zur jetzigen zeit, da nach beendigung des Burenkrieges England wieder eine neue phase seiner kolonialpolitik beginnt, muss es uns und unsere schüler interessieren, zu lesen, was vor 20 jahren einer der bedeutendsten und gewissenhaftesten englischen geschichtschreiber über die kolonialbestrebungen seines landes sagte; und was Seeley in diesen Cambridger vorträgen zum erstenmal ausgesprochen hat, wird zum grossen teil heute von den besonnenen englischen politikern noch anerkannt. Ob freilich die Seeley'schen erörterungen und ansichten »der weisheit letzter schluss« bleiben werden, lässt sich nicht sagen. Angesichts des immer mächtiger auftretenden amerikanischen imperialismus sind sogar Engländer an dem glauben an die ewige vormacht Englands zur see irre geworden, und vor mehr als anderthalb jahren verkündete einer der gelesensten englischen schriftsteller seiner nation die "Americanisation of the World". Aber auch gerade diesem panamerikanismus gegenüber sind und bleiben Seeley's ausführungen lesenswert, und der lehrer, der die wahl hat zwischen Warren Hastings oder Hume's Elizabeth und Seeley, wird keinen augenblick zögern, nach dem letztgenannten buch zu greifen. Ich wüsste für die prima wenig bessere historische werke als die vorliegende ausgabe.

Eine besonders dankenswerte beigabe ist die von Sturmfels dem büchlein hinzugefügte chronologische übersicht über die in text und anmerkungen berührten ereignisse. Vielleicht wäre es auch manchen lehrern erwünscht, eine karte den vorlesungen beigegeben zu sehen; auch dürfte es sich empfehlen, bei einer neuauflage den in den anmerkungen erwähnten eigennamen sogleich

die aussprache beizusetzen, damit man nicht nochmals im wörterbuch zu suchen hat. Die ausspracheangabe selbst ist höchst sorgfältig; das wörterbuch lässt den schüler nirgends im stich. Der druck ist durchaus korrekt, und, wie oben schon gesagt, das büchlein kann jedem lehrer bestens empfohlen werden.

Darmstadt. Juli 1903. H. Heim.

8. Sonstige Schulausgaben.

The Kipling Reader. Selections from the books of Rudyard Kipling. London, Macmillan & Co., 1900. 8°. 244 ss., pr. 1 s. 6 d.

Es ist an sich ein recht guter und lohnender gedanke, auch dem englischen schüler — denn "for the use of schools" ist der vorliegende *Kipling Reader* laut verlagsprospekt bestimmt — die schilderungen des lebens und webens der besiedler und eingeborenen des indischen wunderlandes mit seinen dschungeln und urwäldern, seinen geheimnisvollen schönheiten und gefahren zu bieten, jene schilderungen von litterarisch bisher so gut wie unbebauten gefilden, die ihrem autor in so kurzer zeit einen so bedeutenden ruf eingetragen haben. Wesentlich war dabei natürlich vor allem die richtige auswahl, denn man sagt Kipling in England bei aller anerkennung eigenschaften nach, die ihn — trotz seiner imperialistischen gesinnung — nicht gerade zum jugendschriftsteller qualifizieren (vgl. The Quarterly Review, vol. 175, p. 132 ff., Chambers' Encycl., vol. VI, p. 437). Diese aufgabe dürfte der ungenannte herausgeber in recht glücklicher weise gelöst haben. In 5 abschnitten [Tales of the Anglo-Indians (1), Anglo-Indian Verses (2), Indian Stories (3), Indian Stories Continued (4), Songs of the English (5)] wird eine reihe von skizzen und gedichten (darunter: *The Bridge-Builders, Wee Willie Winkie, The Grave of the Hundred Head, The Finances of the Gods, Little Tobrah, Moti Guy-Mutineer* und einige der charakteristischen Mowgli-erzählungen) entrollt, die den schüler zugleich in die eigenart Kipling's und in die kultur- und lebensverhältnisse Indiens einführen. Vielleicht hätte noch (aus dem *Second Jungle Book) The Miracle of Purun Bhagat* und das gedicht *The Law of the Jungle* (als ergänzung zu den Mowgli-Stories) aufgenommen und anderes *(William the Conqueror?)* weggelassen werden können. Doch ist das ansichtssache.

Bedauernswert ist dagegen, dass sich weder ein hinweis auf die sammelwerke, denen die einzelnen stücke entnommen sind, findet, noch ein solcher auf den dichter und seine werke überhaupt. Und nun gar die anmerkungen! Wir sind ja von den Engländern in bezug auf diesen punkt nicht verwöhnt. Aber gerade bei Kipling war doch ein sorgfältigerer kommentar am platze. Einige der notwendigsten erklärungen fehlen. So sind z. b. nicht erklärt: *kerosene* (p. 17, z. 21), *Kashi* (p. 24, z. 9), *bundobust* (p. 41, z. 35), *unga* und *pillay* etc. (p. 42, z. 4 5), *Pi* (p. 42, z. 21), *Anundra-pillay* (p. 54, z. 13), *B. P. P.* (p. 54, z. 15), *kindergarten* (p. 61, z. 1), *tunni-cutch* (p. 62, z. 26), *Seeonee* (p. 142, z. 2), *Purun Dass* (p. 169, z. 32), *Mang* (p. 184, z. 30), *koss* (p. 190, z. 13), *jail-khana* (p. 201, z. 26), *census reports* (p. 210, z. 10). Von dem ausruf (auf p. 41, z. 23) *Kubber-kargaz-ki-yektraa* werden die beiden ersten worte erklärt, die letzten nicht. In der anmerkung zu p. 24, z. 9 wird wohl das zu erklärende wort *Kotwal* erwähnt, doch folgt darauf statt einer erklärung einfach ein punkt! Mehrere noten stehen an unrechter stelle: so gehörte die erklärung von *girder* (anm. zu p. 12, z. 11) schon zu p. 7, z. 34, die von *walers* (anm. zu p. 95, z. 25) schon zu p. 85, z. 22, die von *ahai* (anm. zu p. 146, z. 10) schon zu p. 133, z. 4, die von *sambhur* (anm. zu p. 186, z. 14) schon zu p. 147, z. 16, die von *ranger* (anm. zu p. 189, z. 23) schon zu p. 187, z. 29). Bei der anmerkung zu p. 26, z. 7 hätte man mehr erwartet, bei der zu p. 126, z. 5 konnte auf das vom dichter selbst (p. 143, z. 22) über diesen aberglauben des »bösen auges« gesagte verwiesen werden. Unnötig sind die erläuterungen von wortentstellungen wie: *Kumpani* (p. 7, z. 7), *Morphus* (p. 38, z. 31) u. s. w., die sich der herausgeber ja auch an anderer stelle schenkt (z. b. p. 54, z. 35 oder bei dem Englisch des Deutschen in der erzählung "In the Rukh"). Ebenso überflüssig sind die erklärungen von *mahout* (p. 134, z. 11), *Lungri* (p. 144, z. 3), *Shere Khan* (p. 144, z. 10), *the Red Flower* (p. 156, z. 11), die schon im text, durch den autor selbst, gegeben werden, und schliesslich auch die zu den ausdrücken *Four New Nations* (p. 109, z. 7), *Islands of the Sea* (ib., z. 8), *The Abbey* (p. 111, z. 4), *fubsy* (p. 137, z. 11), *dune* (p. 187, z. 2), unter denen sich wohl jeder englische schüler allein das richtige denkt. Die anmerkung zu p. 222, z. 4 erübrigte sich nach der zu p. 111, z. 4.

Absichtlich noch nicht berücksichtigt habe ich die möglichkeit,

dass der vorliegende Reader vielleicht auf deutschen schulen benutzt werden könnte. In diesem falle wäre natürlich noch mancherlei mehr zu erklären, z. b. *Coopers' Hill* (p. 3, z. 19), was bei dem englischen schüler als bekannt vorauszusetzen ist.

Die ausstattung ist gut, der druck gross und deutlich, ohne bedeutendere fehler (p. 23, z. 28 muss *They* statt *Thay* stehen; p. 142 oben fehlt die überschrift des vierten abschnittes; p. 206, z. 27 fehlt die interpunktion nach *General;* p. 229 unten muss es in der anm. zu p. 23, l. 8 heissen: page 7, nicht 70; p. 242 fehlt nach der note zu p. 180, z. 14 die überschrift *III. Mowgli's Song).* — Alles in allem ein ganz handliches lesebuch, dessen brauchbarkeit aber durch eine verbesserung des recht mangelhaften kommentars und die hinzufügung einer kurzen biographischen skizze noch wesentlich erhöht werden könnte.

Breslau. Max Weyrauch.

Captain Marryat, *The Three Cutters.* Herausgegeben und erläutert von H. W. Glabbach. Mit technischer abbildung eines kutters. Berlin, Friedberg & Mode, 1897. XII + 72 ss. geb. Anmerkungen dazu, geh. 103 ss. Preis 1 M. Wörterbuch dazu, geh. 40 ss. Preis 20 Pf.

Die ausgabe empfiehlt sich vor andern durch den guten druck, ferner dadurch, dass keine kürzung vorgenommen ist, wofür bei dem geringen umfange des ganzen keine veranlassung vorliegt, endlich durch die anmerkungen, die eine gute sachliche erläuterung namentlich alles das seewesen betreffenden bieten. Eine verbesserung bedarf die angabe des wörterbuch unter *out:* »*to be out at the elbows* ausgerissen sein«, das an der stelle 17, 19 doch nichts andres bedeutet als: an den ellbogen zerrissen sein.

Dortmund, April 1902. C. Th. Lion.

VERMISCHTES.

Emil Stern, *Tropus und bedeutungswandel.* Ohne druckort und jahr. Selbstverlag des verfassers. 14 ss.

Eine der wichtigsten und für die sprache bedeutsamsten quellen des bedeutungswandels ist der tropus. Natürlich muss die durch den tropus erzeugte bildlichkeit der neuen bedeutung eines wortes erst vergessen werden, bevor sich diese allgemein

an die alte bedeutung angliedern kann. Der verbreitetste tropus ist die metapher. Ihr verdankt die sprache die benennung vieler dinge durch ausdrücke, die ursprünglich körperteile und kleidungsstücke des menschen, sowie tiere, pflanzen und ihre teile bezeichnen. Die metapher gewährt der sprache jene freizügigkeit, ohne die sie nie ein brauchbares werkzeug zum ausdrucke der gesamten gedankenwelt geworden wäre. Man denke nur an den abstand, der zwischen dem heutigen und dem früheren begriffe von wörtern liegt wie engl. *town*, deutsch *könig*, franz. *serf!* Als notmetapher oder metaphoroid bezeichnet der verf. jenen vorgang, der sich abspielte, als zb. der gallische Franke für den ausdruck von 'maus' den von 'spitzmaus' (sorex) einsetzte, weil die entsprechung des lat. *mus* von der des lat. *murus* nicht zu unterscheiden war. Der zweite in betracht kommende tropus ist die synekdoche. (Beispiele: *rotbart*, *dickkopf*, *rotkehlchen*.) Wie bei der metapher gibt es auch hier fälle, in denen weniger die phantasie als die notwendigkeit bei der bildung neuer bedeutungen mitwirkte (*pomum* statt *malum*, *trahere* statt *mulgere*); der verf. nennt diesen vorgang ein synekdochoid. Was endlich die metonymie anlangt, so verdanken wir beiden unterabteilungen derselben eine bereicherung der sprache. Durch vertauschung von ursache und wirkung sind euphemismen wie *εὐήθης*, *simplex*, *bonhomme*, *silly*, *albern* zu erklären; konkreta werden durch abstrakta ersetzt, wenn man zb. vom herrn »rat« oder »vorstand« spricht.

Psychisch interessant sind verkürzungen von redensarten, wie *cuprum* 'zyprisch', sc. *metallum*, *münze* aus lat. *moneta* (eig. tempel der Juno Moneta), fr. *foie* aus lat. *ficatum* 'mit feigen zubereitet', sc. *iecur*.

Dies ist nur ein kurzer auszug aus der gelungenen arbeit, die allen freunden der semasiologie wärmstens zur lektüre zu empfehlen ist.

Wien, Dezember 1902. J. Ellinger.

VERZEICHNIS

DER VOM 1. JUNI BIS 31. DEZEMBER 1903 BEI DER REDAKTION EINGELAUFENEN DRUCKSCHRIFTEN.

American Journal of Philology. **24**, **2** (April, May, June 1903): J. T. Hatfield, Unpublished Letters of Wilhelm Müller. — Reviews etc. Darin eine

besprechung von Macaulay's Gower-ausgabe (ref. G. L. Hamilton). — **24, 3** (July, Aug., Sept.): H. C. Nutting, The Modes of Conditional Thought.

Anglia. **26, 3** (10. Juni 1903): B. Leonhardt, Die textvarianten von Beaumont und Fletcher's *Philaster* etc. VI. *A King and No King.* VII. *Thierry and Theodoret.* — Ernst A. Kock, Interpretations and Emendations of Early English Texts. II. — B. A. P. van Dam und C. Stoffel, The Authority of the Ben Jonson Folio of 1616. — F. Küchler, Carlyle und Schiller. II. — W. J. Lawrence, A forgotten Stage Conventionality. — **26, 4** (1. Sept.): Einenkel, Das englische indefinitum. I. — **27, 1** (5. Sept.): Einenkel, Das englische indefinitum. II. — *Beiblatt zur Anglia.* **14, 6** (Juni 1903): Besprechungen etc. — Pogatscher, Etymologisches: 1) ne. *fieldfare* 'krammetsvogel'; 2) ae. *gedeorf* 'mühe'; 3) ne. *guilt* 'schuld'; 4) ae. *ondrædan* 'fürchten'; 5) ne. *strid* 'stromschnelle'. — Holthausen, Anglistische professuren in Schweden. — **14, 7** (Juli): Besprechungen etc. — **14, 8** (Aug.): Besprechungen etc. — A. Wagner, Zu den Shakespeare-quartos. — Schott, Verhandlungen über fragen des höheren unterrichts, besonders der lehrerausbildung, in Cambridge, 14. u. 15. Nov. 1902. — **14, 9** (Sept.): Besprechungen etc. — F. P. v. Westenholz, Miszelle zu Shakespeare. — Schott, Verhandlungen über fragen des höhern unterrichts etc. (Schluss.) — **14, 10** (Okt.): Besprechungen. — A. Stephan, Eine weitere quelle von Ælfric's Gregorhomilie. — **14, 11** (Nov.): Besprechungen etc. — F. Holthausen, Etymologien. — G. Krüger, Zusätze und berichtigungen zu Muret's wörterbuch. — E. Einenkel, Berichtigung und nachträge. — **14, 12** (Dez.): Besprechungen etc. — **15, 1** (Jan. 1904): Besprechungen etc. — M. Deutschbein, Eine irische variante der Tristan-sage.

Archiv für das studium der neueren sprachen und literaturen. **109, 3. 4** (Dez. 1902): L. Wiener, Die geschichte des wortes »zigeuner«. — Fr. Klaeber, Zur altenglischen bedeutungslehre. — M. Förster, Frühmittelenglische und anglofranzösische glossen aus Digby 172. — Kleine mitteilungen: F. Liebermann, Zum angelsächsischen krönungseid. — Derselbe, Angelsächsischer protest gegen den zölibat. — Derselbe, Angelsächsische hss. in Burton im 12. jahrhundert. — Derselbe, Spielleute und narren im 14. 15. jahrhundert. — Derselbe, Zum angelsächsischen Davidbild. — Beurteilungen und kurze anzeigen. — **110, 1. 2** (März 1903): S. Dorff, Mûspilli. — M. Gothein, Chatterton-literatur. — Gustav Becker, Die bedeutung des wortes 'romantic' bei Fielding und Smollet. — Kleine mitteilungen: F. Liebermann, Zur rhythmischen prosa Englands im 10.—11. jahrhundert. — Derselbe, Zum angelsächsischen Menologium. — Derselbe, Charakteristik Englands im 12. jahrhundert. — Derselbe, Mittelenglische forstausdrücke. — Derselbe, Roger Bacon als philolog. — F. Holthausen, Zum Havelok. — Derselbe, Nachtrag zu Archiv CVIII 288 ff. — F. Liebermann, Zur legende von Edward dem bekenner. — M. Förster, Zur mittelenglischen handschriftenkunde. — J. H. Lange, Zu Scogan und 'The court of love'. — G. Becker, Christopher Anstey, der verfasser des New Bath guide. — G. Herzfeld, Zur geschichte der deutschen literatur in England. — Beurteilungen und kurze anzeigen. — **110, 3. 4** (Juni): V. Ryssel, Der urtext der Cyprianuslegende. — Th. Maxeiner, Die mittelhochdeutschen substantive mit dem suffix *-ier.* — M. Förster, Die kleinliteratur des aberglaubens im Altenglischen. — M. Holthausen, Kennedy-studien. — Kleine mitteilungen: R. Wülker, Zum angelsächsischen Davidbild. — F. Liebermann, Das handschriftenverhältnis in

Cnut's gesetzen. — F. Holthausen, Zum Havelok. — F. Liebermann, Franzosen über Engländer im 13. jahrhundert. — Derselbe, Fronleichnamsmysterien zu Beverley. — Max Förster, Parallelen zu Chaucer's Prioresses Tale und Freres Tale. — Derselbe, Jamnes und Mambres (zu Archiv CVIII 15 ff.). — Beurteilungen und kurze anzeigen. — **111, 1** u. **2** (Sept.): E. Erlemann, Zu den altenglischen rätseln. — J. Koch, Das handschriftenverhältnis in Chaucer's 'Parlament of Foules'. — H. Ullrich, Zur textgeschichte von Defoe's Robinson Crusoe. — O. Ritter, Studien zu M. G. Lewis' roman 'Ambrosio, or the monk'. — Kleine mitteilungen: O. Ritter, Gessner und Thomson. — O. Krackow, Zu Beowulf vv. 1225 u. 2222. — H. Hecht, Zum Willie o' Winsbury. — F. Liebermann, Aus einem handschriftenkatalog. — R. Imelmann, Zum Fairfax-liederbuch. — E. Koeppel, Zu Lyly's 'Alexander and Campaspe'. — O. Ritter, Quevedo's Orpheus-gedichte in England. — Derselbe, Zur aussprache von engl. *neither*. — Derselbe, Shelleyana. — Beurteilungen uud kurze anzeigen.

Beiblatt zur Anglia s. *Anglia*.

Beiträge zur geschichte der deutschen sprache und literatur. **28, 3** (27. Juli 1903): W. van Helten, Grammatisches. — **29, 1** (4. Nov.): A. Kock, Vokalbalance im Altfriesischen. — K. Helm, *Hansa*.

Indogermanische forschungen. **14** (10. Juni 1903): Sach- und wortregister. — **15, 1. 2** (11. Juli): H. Diels und K. Brugmann, Griech. *χροκόδιλος*. — Walter Otto, Über die lateinischen wörter auf *-īca, -īcus, -īcius, -īx* und verwandtes. — Fr. Stolz, Latein. *pūsus, pūtus* und verwandtes. — K. Brugmann, Altitalisches. — Derselbe, Beiträge zur griechischen, germanischen und slavischen wortforschung. — M. Niedermann, Etymologische forschungen. — A. Zimmermann, Die endung *-por* in *Gaipor, Lucipor* usw. — Derselbe, Etymologische beiträge. — K. Brugmann, Zur griechischen und germanischen präsensflexion. — **15, 3. 4** (14. Nov.): E. Sievers, Zu den angelsächsischen diphthongen. — *Anzeiger für indogermanische sprach- und altertumskunde*. **14, 1. 2. 3** (10. Juni 1903). Besprechungen. Mitteilungen.

Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-gesellschaft. **39.** band. (Berlin, Langenscheidt, 1903. XLII + 455 ss.) Inhalt: A. Brandl, Nachruf auf Wilhelm Oechelhäuser und jahresbericht für 1902/1903. — E. Kilian, Der Shakespeare'sche monolog und seine spielweise, festvortrag. — A. Brandl, Edward Young. On original Composition. Ein beitrag zur geschichte der Shakespeare-kritik im 18. jahrhundert. — A. S. W. Rosenbach, The Influence of the "Celestina" in the Early English Drama. — G. Sarrazin, Neue italienische skizzen zu Shakespeare. 6. Der räuberwald in der Lombardei. — Rudolf Krauss, Ludwig Schubart als Shakespeare-übersetzer. — Charles Crawford, The Authorship of Arden of Feversham. — E. Kilian, Schreyvogel's Shakespeare-bearbeitungen. — R. Imelmann, Zur kenntnis der vor-Shakespeare'schen lyrik: I. Wynkyn de Worde's "Song Booke" 1530; II. John Daye's Sammlung der lieder Thomas Whythorne's, 1571. — H. Conrad, Grundsätze und vorschläge zur verbesserung des Schlegel'schen Shakespeare-textes II. — W. Bang, Bemerkungen zum text von Shakespeare und Marlowe. — Kleinere mitteilungen. — Nekrolog. — Bücherschau. — Zeitschriftenschau. — Theaterschau. — R. Schröder, Shakespeare-bibliographie 1902.

Journal of Germanic Philology. **4, 4** (1902): E. A. Boucke, Associative and Apperceptive Types of Sentence Structure. — A. S. Cook, A remote

Analogue to the Miracle Play. — R. K. Root, Some Notes on Shakespeare. — W. W. Lawrence, The Wanderer and the Seafarer. — A. S. Cook, Shakespeare's 'Pattens of Bright Gold'. — H. K. Schilling, The Semasiology of *schenken* 'skink'. — Reviews.

Journal of English and Germanic Philology (fortsetzung des vorigen). **5, 1** (Sept. 1903): G. T. Flom, The Gender of English Loan Nouns in Norse Dialects in America. — A. S. Cook, Paradise Lost 3, 7. — W. S. Johnson, Translation of the OE. Exodus. — G. H. Gerould, The Sources of 'Venice Preserved'. — A. S. Cook, A dramatic Tendency in the Fathers. — Ch. H. Handschin, Die küche des 16. jahrhunderts nach J. Fischart; eine kulturgeschichtliche studie. — G. M. Howe, The articifial Palate. — L. Chamberlain, A Source of Tennyson's 'Bugle Song'. — Reviews. — Journal Reports.

Litteraturblatt für germanische und romanische philologie. **24, 6** bis **24, 12** (Juni bis Dez. 1903).

Modern Language Notes. **18, 6** (June 1903): L. A. Paton, Merlin and Ganieda. — P. Reiff, Pindar and Goethe. — W. L. Phelps, Two Sonnets hitherto unnoticed. — W. H. Browne, "Yeoman's service". — Reviews. — Correspondence: R. Weeks, Questions to Candidates for University Positions. — E. N. S. Thompson, A Note on Henry VIII. — W. H. Browne, Bartholomew Fair. — Personal. — **18, 7** (Nov.): E. W. Fay, The word for nightingale in the Romance languages. — E. K. Broadus, The Red Cross Knight and *Lybeaus Desconus.* — W. A. Read, Keats and Spenser. — H. S. Canby, *Pamela* abroad. — Reviews. — Correspondence: J. W. Beach, A Sonnet of Watson and a Stanza of Spenser. — A. J. Morrison, An Old French Parallel to certain lines in *Geraint and Enid.* — L. F. Mott, *Seen at night.* — L. Cooper, Coleridge's father. — Obituary. — **18, 8** (Dec.): D. L. Chambers, Tennysoniana. — K. Campbell, Notes on Davenant's Life. — A. S. Napier, The Rule of Chrodegang in Old English. — F. Klaeber, Notes on Old Engl. Prose Texts. — Reviews. — Correspondence: J. L. Weston, The Three Days Tournament. — C. Stratton, Elizabethan Lyrics.

Modern Language Quarterly. **6, 1** (April 1903): Obituary: W. P. Ker, Professor Earle. — L. E. Kastner, The French Symbolists. — R. W. Chambers, The Modern Language Library at University College. — Reviews. — Modern Language Teaching: The Modern Language Association. — The Training of the Modern Language Teacher. — The Use and Abuse of Translation in Modern Language Instruction. — Reform Method Jottings. — Reviews. — **6, 2** (Aug.): Obituary: E. G. W. Braunholtz, Gaston Paris. — F. Spencer, Professor Borsdorf. — W. W. Greg, 'Hymen's Triumph' and the Drummond Ms. — M. M. Banks, Notes on the 'Morte Arthure' Glossary. — Observations. — Reviews. — Modern Language Teaching: The Modern Language Association. — The Reform Method Circular. — Holiday Courses on the Continent for Instruction in Modern Languages. — Reviews. — From here and there.

Modern Philology. **1, 2** (Oct. 1903): F. B. Gummere, Primitive Poetry and the Ballad. II. — F. A. Wood, The IE. Base *ghan-* in Germanic. — W. A. Nitze, Glastonbury and the Holy Grail. — F. F. Abbott, Note on Albruna. — A. S. Napier, Notes on the Blickling Homilies. — J. S. P. Tatlock, The Dates of Chaucer's *Troilus and Criseyde* and *Legend of Good Women.* —

E. P. Hammond, The Departing of Chaucer. — E. Flügel, Caxton's Old English Words.

Neueren sprachen, Die. **11, 1** (April 1903): Reinhold Besser, John Ruskin. — Berichte. — Besprechungen. — Vermischtes: Kurt Reichel, Die aussprachebezeichnungen in unsern schulausgaben. — Derselbe, Pension in England (Oxford). — **11, 2** (Mai): G. Reichel, Neuphilologische stipendienstatistik. — Berichte. — Besprechungen. — Vermischtes. — **11, 3** (Juni): Besprechungen. — Vermischtes. — **11, 4** (Juli): Berichte. — Besprechungen. — Vermischtes. — **11, 5** (Aug.—Sept.): K. Haag, Konsonantenlänge im Schwäbischen. — Berichte. — Besprechungen. — Vermischtes. — **11, 6** (Okt.): E. H. Tuttle, On English *Ch* and *J*, and other similar Sounds. — Berichte. — Besprechungen. — Vermischtes. — **11, 7** (Nov.): M. A. Maclean, Present-day education in Scotland. — Berichte. — Besprechungen. — Vermischtes: F. Dörr, H. G. Wells über den unterricht im Englischen.

Publications of the Modern Language Association of America. **18, 2** (April 1903): Kate O. Petersen, Chaucer and Trivet. — Fr. Tupper, The Holme Riddles (Ms. Harl. 1960). — Albert Schinz, Literary Symbolism in France. — Carleton F. Brown, Cynewulf and Alcuin. — E. S. Sheldon, The Fable referred to in 'Aliscans'. — **18, 3** (July): L. Whitaker, Michael Drayton as a Dramatist. — E. C. Baldwin, The Relation of the English "Character" to its Greek Prototype. — E. E. Hale jr., Ideas on Rhetoric in the 16th Century. — J. M. Garnett, Recent Translations of OE. Poetry. — **18, 4** (Oct.): W. W. Newell, William of Malmesbury on the Antiquity of Glastonbury. — W. H. Carruth, The Relation of Hauff's *Lichtenstein* to Scott's *Waverley*. — Proceedings of the 20th Annual Meeting of the Mod. Lang. Assoc. of America, held at Baltimore, Dec. 1902; etc.

Scottish Historical Review. **1, 1** (Oct. 1903): W. Raleigh, The Lives of Authors. — T. G. Law, Lislebourg and Petit Leith. — A. H. Millar, Scotland described for Queen Magdalene: a curious volume. — J. Edwards, Old Oaths and Interjections. — R. C. Graham, The Catalogue of early Christian Monuments in Scotland. — J. T. T. Brown, On the Influence of John Lyly.

Zeitschrift für französische sprache und literatur. **25, 6** u. **8** (3. Juni 1903): Referate und rezensionen. — **26, 1** u. **3** (8. Aug.): J. Haas, Über die anfänge der naturschilderungen im französischen roman. — E. Stemplinger, Ronsard und der lyriker Horaz. — Kurt Glaser, Die mass- und gewichtsbezeichnungen des Französischen. I. — **26, 2** u. **4** (28. Okt.): Referate und rezensionen. — Miszellen.

E. W. Scripture, *Recent Researches on the Voice.* (Reprint from the Medical Record, Febr. 28, 1903.) William Wood & Co. New York. 10 pp.

Edward Wheeler Scripture, *A Record of the Melody of the Lord's Prayer.* (Reprinted from »Die neueren sprachen« for Jan. 1903.) Marburg, Elwert. 36 pp.

Moritz Trautmann, *Kleine lautlehre des Deutschen, Französischen und Englischen.* Bonn, Georgi, 1903. X + 150 ss.

Otto Will, *Die tauglichkeit und die aussichten der englischen sprache als weltsprache vom standpunkte der sprachwissenschaft und sprachstatistik* Breslauer dissert. 1903. 100 ss.

Wilhelm Viëtor, *Einführung in das studium der englischen philologie.* Marburg, Elwert, 1903. XII + 120 ss. Preis M. 2,50; geb. M. 3,00.

A New English Dictionary on historical principles. Oxford, Clarendon Press, 1903. Vol. VI: *Lock—Lyyn.* By Henry Bradley. — Vol. VIII: *R—Reactive.* By W. A. Craigie.

J. Brynildson og J. Magnussen, *Engelsk-Dansk-Norsk Ordbog.* Udtalebetegnelsen af Otto Jespersen. København, Gyldendalske Boghandels Forlag, 1903. 20.—23. Hefter: *pouncey—saburra.* Preis à 50 Øre.

Northcote W. Thomas und G. Krueger, *Berichtigungen und ergänzungen zum II. teil von Muret-Sanders' Enzyklopädischem wörterbuch der englischen und deutschen sprache.* (Neusprachl. abhandl. hrsg. v. Cl. Klöpper. 13.) Dresden u. Leipzig, C. A. Koch, 1903. VIII + 81 ss. Preis M. 2,20.

Karl Luick, *Studien zur englischen lautgeschichte.* (Wiener beiträge zur englischen philologie. 17.) Wien u. Leipzig, Braumüller, 1903. XI + 218 ss. Preis 8 k. = M. 6,80.

Emily Howard Foley, *The Language of the Northumbrian Gloss to the Gospel of St. Matthew.* Part I: *Phonology.* (Yale Studies in English. 14.) New York, Holt u. Co., 1903. VI + 81 pp. Preis $ 0,75. — [Bespr. von E. A. Kock Engl. Stud. 34.]

George Shipley, *The Genitive Case in Anglo-Saxon Poetry.* Diss., Johns Hopkins University. Baltimore, The Lord Baltimore Press, 1903. 126 ss.

August Dahlstedt, *The Word-Order of the Ancren Riwle, with special reference to the word-order in Anglo-Saxon and Modern English.* Sundsvall, Rob. Sahlins' Boktryckeri, 1903. 48 ss. 4°. — [Bespr. von E. A. Kock Engl. Stud. 34.]

W. von Staden, *Entwicklung der präsens-indikativ-endungen im Englischen unter besonderer berücksichtigung der 3. pers. sing. von ungefähr 1500 bis auf Shakspere.* Rostocker diss. 1903. 109 ss.

Joseph Unna, *Die sprache John Heywood's in seinem gedicht 'The Spider and the Flie'.* [1. teil.] Berlin, Mayer & Müller, 1903. 44 ss. Preis M. 1,20.

Eilert Ekwall, *Shakspere's Vocabulary, its Etymological Elements. I.* (Upsala Universitets Årsskrift 1903. Filosofi, Språkvet. etc. 2.) Upsala, Akademiska Bokhandeln (C. J. Lundström), 1903. XIX + 99 pp.

Alexander Gill's *Logonomia Anglica.* Nach der ausgabe von 1621 diplomatisch hrsg. von Otto L. Jiriczek. (Quellen und forschungen. 90.) Strassburg, Trübner, 1903. LXX + 228 ss. Preis M. 7,50.

Alexander Hargreaves, *A Grammar of the Dialect of Adlington (Lancashire).* (Anglistische Forschungen, hrsg. von J. Hoops. 13.) Heidelberg, Winter, 1904. [Nov. 1903.] VIII + 121 ss. Preis M. 3,00.

Bibliographie zur vergleichenden literaturgeschichte. Herausgegeben von Artur L. Jellinek. I 2. 3. Berlin, Duncker, 1903. Preis jährlich (4 hefte) M. 6,00.

W. J. Courthope, *A History of English Poetry.* Vols. III. IV. London, Macmillan & Co., 1903. XXXII + 533, XXIX + 476 pp. Price 10 s. net each.

E. K. Chambers, *The Mediæval Stage.* 2 vols.: XLIII + 419, VII + 480 pp. Oxford, Clarendon Press, 1903. Price 25 s. net. — [Besprochen von G. Saintsbury Engl. Stud. 33, 107 ff.]

Beówulf. Mit ausführlichem glossar herausgegeben von Moritz Heyne. 7. aufl., besorgt von Adolf Socin. Paderborn, Schöningh, 1903. VIII + 298 ss. Preis M. 5,00.

Carleton F. Brown, *Cynewulf and Alcuin.* (Reprinted from the Publications of the Mod. Lang. Assoc. of America. New Ser. XI 2, pp. 308—334.) April 1903.

Lucy Allen Paton, *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance.* (Radcliffe College Monographs. 13.) Boston, Ginn & Co., 1903. XI + 288 ss. Price $ 1,50 net.

Gower, *Selections from the Confessio Amantis.* Edited by G. C. Macaulay. Oxford, Clarendon Press, 1903. LI + 251 pp. Price 4 s. 6 d.

The Ile of Ladies, herausgegeben nach einer hs. des Marquis von Bath zu Longleat, dem MS. addit. 10303 des Britischen Museums und Speght's druck von 1598 von Jane B. Sherzer. Berlin, Mayer & Müller, 1903. 119 ss. Preis M. 3,00.

Theodor Prosiegel, *The Book of the Gouernaunce of Kynges and of Prynces. Die von Lydgate und einem anonymus hinterlassene me. bearbeitung des Secretum Secretorum kritisch untersucht.* Münchener diss. 1903. 85 ss. — [Besprochen von F. Brie Engl. Stud. 33, 257 ff.]

Representative English Comedies. With introductory essays and notes, an historical view of our earlier comedy, and other monographs by Various Authors, under the general editorship of Charles Mills Gayley. *From the Beginnings to Shakespeare.* New York, The Macmillan Co.; London, Macmillan & Co., 1903. XCII + 686 pp. Price 6 s. net.

John Smith Harrison, *Platonism in English Poetry of the 16th and 17th Centuries.* (Columbia University Studies in Comparative Literature.) New York, Macmillan Co., Agents. 1903. X + 235 pp.

Wilhelm Bolle, *Die gedruckten englischen liederbücher bis 1600.* Ein beitrag zur geschichte der sangbaren lyrik in der zeit Shakespeare's. (Palaestra 29.) Berlin, Mayer & Müller, 1903. CXXVI + 284 ss. Preis M. 11,50.

Otto Fest, *Über Surrey's Virgil-übersetzung,* nebst neuausgabe des vierten buches nach Tottel's originaldruck und der bisher ungedruckten hs. Hargrave 205 (Brit. Mus.). (Palaestra 34.) Berlin, Mayer & Müller. X + 128 ss. Preis M. 3,60.

Theodor Eichhoff, *Unser Shakespeare. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Shakespeare-kritik.* Heft I: 1. *Die grundfragen des Shakespeare-studiums.* 2. *Interpolationen in 'The Comedy of Errors'.* Halle, Niemeyer, 1903. 88 ss. Preis M. 2,00. — Heft II: 1. *Shakespeare's sonette und ihr wert.* 2. *Die sonettensatire.* VII + 181 ss. Ebenda 1903. Preis M. 3,60.

Max J. Wolff, *William Shakespeare.* Studien und aufsätze. Leipzig, Seemann nachf., 1903. VII + 410 ss.

Robert Hessen, *Leben Shakespeare's.* Berlin u. Stuttgart, W. Spemann, 1904 [Dez. 1903]. XII + 411 ss. Preis M. 7,00; geb. M. 9,00.

Robert Kilburn Root, *Classical Mythology in Shakespeare.* (Yale Studies in English. 19.) New York, Holt & Co., 1903. 134 pp. Price $ 1,00. [Bespr. von G. Saintsbury Engl. Stud. 34.]

Rudolph Génee, *A. W. Schlegel und Shakespeare.* Ein beitrag zur würdigung der Schlegel'schen übersetzungen. Berlin, Reimer, 1903. 43 ss. Preis M. 1,50.

Hugo Jung, *Das verhältnis Thomas Middleton's zu Shakespeare.* (Münchener beiträge zur rom. u. engl. philologie. 29.) VIII + 99 ss. Preis M. 2,80.

Alfred Lohff, *George Chapman's Ilias-übersetzung.* Berlin, Mayer & Müller, 1903. IV + 113 ss. Preis M. 3,00.

The poetical Works of John Milton. Ed. with Critical Notes by William Aldis Wright. Cambridge, University Press, 1903. XXIV + 607 pp. Price 5 s. net.

William Darnall MacClintock, *Some Paradoxes of the English Romantic Movement.* (The Decennial Publications of the University of Chicago; 1st Ser., vol. VII.) Chicago, University Press, 1903. 19 pp. 4°. Price $ 0,25.

The Letters of Horace Walpole, fourth Earl of Orford. Chronologically arranged and edited with notes and indices by Mrs. Paget Toynbee. In 16 vols. Vols. 1—4: 1732—60. Oxford, Clarendon Press, 1903. Subscription price for 16 vols. £ 4 net.

H. Jellinghaus, *Ossian's lebensanschauung.* Tübingen u. Leipzig, Mohr, 1904 [Nov. 1903]. 61 ss. Preis M. 1,20.

Austin Dobson, *Fanny Burney (Madame d'Arblay).* (English Men of Letters.) London, Macmillan & Co., 1903. VII + 216 pp. Price 2 s. net.

Alfred Ainger, *Crabbe.* (English Men of Letters.) London, Macmillan & Co., 1903. VIII + 210 pp. Price 2 s. net. — [Bespr. von Todhunter Engl. Stud. 34.]

Stewart F. Butchart, *Sind die gedichte 'Poem on Pastoral Poetry' und 'Verses on the Destruction of Drumlanrig Woods' von Robert Burns?* (Marburger studien zur engl. philologie. 6.) Marburg, Elwert, 1903. 60 ss.

Martin Wolf, *Walter Scott's Kenilworth. Eine untersuchung über sein verhältnis zur geschichte und zu seinen quellen.* Leipzig, Fock, 1903. 79 ss. Preis M. 1,60.

Poetry of Thomas Moore. Selected and arranged by C. Litton Falkiner. (Golden Treasury Series.) London, Macmillan & Co., 1903. XXV + 253 pp. Price 2 s. 6 d. net.

Wilhelm Wagner, *Shelley's "The Cenci". Analyse, quellen und innerer zusammenhang mit des dichters ideen.* Rostocker diss. 1903. 101 ss.

Shelley, *Adonais.* Edited, with Introduction and Notes by William Michael Rossetti. A New Edition revised with the assistance of A. O. Prickard. Oxford, Clarendon Press, 1903. VIII + 162 pp. Price 3 s. 6 d.

Franz Hacks, *Über einige der hervorragendsten romane des 19. jahrhunderts.* I. 1. Thackeray, *Vanity Fair.* 2. Victor Hugo, *Les Misérables.* Programm des städt. gymnasiums Kattowitz. 1903. 4°. 41 ss.

G. K. Chesterton, *Robert Browning.* (English Men of Letters.) London, Macmillan & Co., 1903. 207 pp. Price 2 s. net.

W. Weber, *R. L. Stevenson. Ein beitrag zur beurteilung des prosadichters und essayisten.* Wissenschaftl. beilage zum jahresbericht der königl. realanstalt zu Heilbronn für 1903. 62 ss. 8°.

Bernard Shaw, *Plays: Pleasant and Unpleasant. The First Volume, containing the three Unpleasant Plays.* London, Grant Richards, 1900. XXVI + 235 pp. — *The Second Volume, containing the four Pleasant Plays.* Ebenda 1901. XVIII + 320 pp. Price à 6 s.

Bernard Shaw, *Three Plays for Puritans: The Devil's Disciple, Caesar and Cleopatra, and Captain Brassbound's Conversion.* London, Grant Richards, 1901. XXXIX + 308 pp. Price 6 s.

Bernard Shaw, *Novels of his Nonage No. 4: Cashel Byron's Profession.* Newly revised. London, Grant Richards, 1901. XXIII + 349 pp. Preis 6 s. — [Mit den beiden vorigen zusammen besprochen von M. Meyerfeld Engl. Stud. 33, 143 ff.]

Collection of British Authors. Tauchnitz Edition, vols. 3657—3704. Leipzig 1903. Preis à bd. M. 1,60.

3657. 3658. Percy White, *Park Lane.*
3659. E. W. Hornung, *No Hero.*
3660. Bret Harte †, *Trent's Trust, and other Stories.*
3661. 3662. M. E. Braddon, *The Conflict.*
3663. "Rita", *Souls.* A Comedy of Intentions.
3664. Arnold Bennett, *The Gates of Wrath.* A Melodrama.
3665. Richard Harding Davis, *Ranson's Folly.*
3666. 3667. Agnes and Egerton Castle, *The Star Dreamer.*
3668. Leonard Merrick, *Conrad in Quest of his Youth.* An extravagance of temperament.
3669. 3670. Frank Frankfort Moore, *Castle Omeragh.*
3671. Henry Harland, *The Cardinal's Snuff-Box.*
3672. E. Œ. Somerville and Martin Ross, *All on the Irish Shore.* Irish Sketches.
3673. A. E. W. Mason, *Miranda of the Balcony.* A Story.
3674. Max Pemberton, *The Gold Wolf.*
3675. E. F. Benson, *The Book of Months.*
3676. Flora Annie Steel, *In the Guardianship of God.*
3677. 3678. Gertrude Franklin Atherton, *The Conqueror.* Being the true and romantic story of Alexander Hamilton.
3679. Ian Maclaren, *His Majesty Baby and some Common People.*
3680. Percy White, *The Countess and the King's Diary.* A Record of two Infatuations.
3681. A. T. Quiller-Couch, *The Adventures of Harry Revel.*
3682. Henry Seton Merriman, *Barlasch of the Guard.*
3683. Helen Mathers, *Griff of Griffithscourt.*

3684. *Letters from a self-made Merchant to his Son.*
3685. M. Betham-Edwards, *Barham Brocklebank, M. D.*
3686. 3687. Ellen Thorneycroft Fowler (Mrs. Alfred Laurence Felkin), *Place and Power.*
3688. Henry Harland, *The Lady Paramount.*
3689. Rudyard Kipling, *The Five Nations.*
3690. 3691. Rosa Nouchette Carey, *A Passage Perilous.*
3692. 3693. Stanley J. Weyman, *The Long Night.*
3694. Richard Whiteing, *The Yellow Van.*
3695. 3696. F. Marion Crawford, *The Heart of Rome.* A Tale of the "Lost Water".
3697. Jerome K. Jerome, *Tea-Table Talk and The Observations of Henry.*
3698. 3699. H. G. Wells, *Mankind in the Making.*
3700. A. Conan Doyle, *Adventures of Gerard.*
3701. 3702. Beatrice Harraden, *Katharine Frensham.*
3703. E. F. Benson, *The Relentless City.*
3704. Florence Montgomery, *An unshared Secret and other Stories.*

August Leykauff, *François Herbert und seine übersetzung der Metamorphosen Ovids.* (Münchener beiträge zur rom. und engl. philologie. 30.) XI + 123 ss. Preis M. 3,25.

W. H. Hutton, *The English Church from the Accession of Charles I. to the Death of Anne (1625—1714).* (Stephens and Hunt, Hist. of the Engl. Church, vol. 6.) London, Macmillan & Co., 1903. IX + 368 pp. Preis 7 s. 6 d.

Richard Neuse, *Landeskunde der britischen inseln.* Breslau, Hirt, 1903. VIII + 163 ss. Preis M. 4,00; geb. M. 4,60.

F. P. H. Prick, *Ons Onderwijs in de Moderne Talen en hare Letterkunde.* Batavia, G. Kolff & Co.; den Haag, J. Ykema, 1903. 43 ss.

Ferdinand Borgmann, *Leitfaden für den engl. anfangsunterricht.* Bremerhaven, Vangerow, 1903. Zweite, umgearbeitete und verbesserte auflage. IV + 200 ss.

Gesenius-Regel, *Englische sprachlehre.* Ausgabe B. Oberstufe für knabenschulen. Völlig neubearbeitet von Ernst Regel. 2. aufl. Halle, Gesenius, 1903. VIII + 258 ss. Preis geb. M. 2,40.

Emil Hausknecht, *The English Student.* Lehrbuch zur einführung in die englische sprache und landeskunde. 7., seit der 5. bis zur thronbesteigung Eduard's VII. fortgeführte auflage. Berlin, Wiegandt & Grieben, 1903. IV + 362 ss. Nebst karten und vocabulary. — [Vgl. Engl. Stud. 32, 428 ff.]

Gustavus Holzer, *Elementary English Grammar.* Heidelberg, Winter, 1904 [Dez. 1903]. XI + 203 pp. Preis M. 3,00.

J. J. Sauer, *Specimens of Commercial Correspondence.* Wien, Hölder, 1903. XI + 396 ss. Preis geb. M. 5,00.

Otto Anderssen, *A Short History of English Literature.* Kristiania, Det Norske Aktieforlag, 1902. VII + 137 ss. Preis Kr. 2,50.

Otto Anderssen, *Engelsk Litteratur i Udvalg for Gymnasiets øverste Klasse.* Med Anmerkninger af Otto Anderssen og E. Trøan. 2 vols. Ebenda 1902.

K. Brekke og Aug. Western, *Udvalg af Engelske Forfattere til Brug for det Sproglig-Historiske Gymnasiums 2den og 3die Klasse.* I. Tekst. II. Anmerkninger. Kristiania, Det Norske Aktieforlag, 1901.

Dieselben, *Udvalg af Engelske Forfattere til Brug for Gymnasiets første Klasse.* I. Tekst. II. Anmerkninger. 2den udgave. Ebenda 1902.

Dieselben, *Udvalg af Engelske Forfattere til Brug for Realgymnasiets 2den og 3die Klasse.* I. Tekst. II. Anmerkninger. Ebenda 1901.

H. Eitrem, *Udvalg af Lettere Engelsk Læsning for Gymnasiet.* Kristiania, Det Norske Aktieforlag, 1902.

Otto Jespersen, *The England and America Reader.* Schubothe Publishers, Copenhagen 1903. IV + 252 pp. Price 4 Kr. 25 Øre.

Otto Jespersen, *Noter til The England and America Reader.* København, Det Schubotheske Forlag, 1903. 70 pp.

Klapperich's *Englische und französische schriftsteller der neueren zeit für schule und haus.* Glogau, Flemming, 1901 ff.

20. *Popular Writers of our Time.* Being Selections from Mark Twain, L. T. Meade, A. Conan Doyle, James Payn, G. W. Steevens. First Series. Ausgewählt und erklärt von prof. dr. J. Klapperich. Ausgabe A. 1903. Preis geb. M. 1,40.
22. *Peril and Heroism.* Being Stories told by G. A. Henty, G. Manville Fenn, James Patey, J. Strange Winter, Bret Harte. Ausgewählt und für den schulgebrauch erklärt von prof. dr. J. Klapperich. Ausgabe A. 1903. Preis geb. M. 1,40.
24. *Tales of the Sea* by W. H. G. Kingston, T. B. Reed, Edwin Pears, W. W. Jacobs. Ausgewählt und erklärt von J. Klapperich. Ausgabe A. 1903. Preis geb. M. 1,50.

Velhagen & Klasing's Sammlung französischer und englischer schulausgaben. *English Authors.* Bielefeld u. Leipzig.

89 B. L. Alcott, *Good Wives.* Mit anmerkungen zum schulgebrauch hrsg. von Anna Brückner, 1903. Preis M. 1,20; Wörterbuch M. 0,20.

90 B. Louisa M. Alcott, *Little Women, or Meg, Jo, Beth, and Amy.* Mit anmerkungen zum schulgebrauch hrsg. von H. Reinke, 1903. Preis M. 1,20; Wörterbuch M. 0,20.

Karl Markscheffel, *Der internationale schülerbriefwechsel.* Marburg, Elwert, 1903. 44 ss. Preis M. 0,80. — [Bespr. von Cullimore Engl. Stud. 34.]

J. H. Schütz, *Die gerechtigkeit gegenüber den schülern an den höheren lehranstalten.* Verlag des »Leo-Hospiz« zu Berlin. 1903. 30 ss.









